



Conversas

Conversas. Marco Paulo Rolla, Marcos Hill (Org.).
André Brasil, Claudia Fontes, Cristiana Tejo, Daniela Bershan,
Eduardo de Jesus, Stéphane Huchet (Colab.). Regina Stocklen
(Rev.). Belo Horizonte: CEIA, Centro de Experimentação e
Informação de Arte, 2013.

(2012-2013)

224 p. 20 cm.

ISBN 978-85-89039-07-9

1. Arte contemporânea. 2. Imagem. 3. Permeabilidade.
I. CEIA. II. Título.

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Arte contemporânea: Permeabilidade

CDD 700

CDU 77

Copyright © 2012-2013 CEIA + autores

É permitida a reprodução parcial, desde que citada a fonte e autor(a).

Feito depósito legal (Leis 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de
14/01/2010) à Biblioteca Nacional (Brasil).

www.ceia.art.br

info@ceia.art.br

Esta publicação foi composta com tipos Garamond e Din; foi impressa
pela Gráfica Tamoios em papéis Chambril Avena 90g, Couche fosco 150g
e 300g – novembro de 2013, em Belo Horizonte, Brasil.
Formato: 20 x 27 cm, 224 páginas.

Conversas



BELO HORIZONTE, 2013

SUMÁRIO

11	EDITORIAL Marcos Hill
13	A POTÊNCIA DO DIÁLOGO Fabiola Moulin e Solanda Steckelberg
15	RESIDÊNCIA CEIA/FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO Marco Paulo Rolla
17	PROJETO CA-BRA Marcos Hill
19	PROJETO CA-BRA (CENTROAMÉRICA-BRASIL) Carolina Caliento
22	CICLO DE PALESTRAS, 17 AGOSTO 2011 Stéphane Huchet
46	CICLO DE PALESTRAS, 24 AGOSTO 2011 Cristiana Tejo
72	CICLO DE PALESTRAS, 14 SETEMBRO 2011 Claudia Fontes
94	CICLO DE PALESTRAS, 28 SETEMBRO 2011 André Brasil
110	CICLO DE PALESTRAS, 5 OUTUBRO 2011 Daniela Bershan
132	CICLO DE PALESTRAS, 26 OUTUBRO 2011 Eduardo de Jesus
158	IMAGENS EXPOSIÇÃO RESIDÊNCIA CA-BRA (GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO) Alejandro Flores, Carolina Caliento, Denise Huevo, Fabrizio Arrieta, Fernando Pirata, Guilherme Peters, Inácio Mariani, Javier Calvo, Julissa López, Marc Davi, Raquel Versieux, Sara Lambranhó + Edgar Calel
180	IMAGENS EXPOSIÇÕES RESIDÊNCIA CEIA/FCS, COM ARTISTAS CONVIDADOS DA RESIDÊNCIA CA-BRA (CENTRO CULTURAL USIMINAS, IPATINGA + CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E FOTOGRAFIA / FCS, BELO HORIZONTE) Estandelau, Inácio Mariani, Lucas Carvalho, Marc Davi, Mariana Rocha, Raquel Versieux, Sara Lambranhó
214	SOBRE INTERLOCUTORES + PALESTRANTES
218	SOBRE ARTISTAS RESIDENTES
222	FICHAS TÉCNICAS PROJETO + PUBLICAÇÃO CONVERSAS



Artistas em trabalho, residências
(Centro de Arte Contemporânea e
Fotografia, Fundação Clóvis Salgado)



Em 2011, tivemos motivo para comemoração! O CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte – completou dez anos de existência. E, como em qualquer aniversário, sentimo-nos surpreendidos pela inexplicável consistência de tempos e espaços vividos, condensados nas lembranças de todos com os quais conseguimos compartilhar nossos interessantíssimos momentos de arte.

Considerando a proposta fundamental de realizar, em Belo Horizonte, eventos que catalisassem manifestações pulsantes da cidade, do país e do mundo no que se refere à arte atual, deparamo-nos com uma densa memória, rica de experiências poéticas, inventivas, artísticas – no que isso significa de paixão, responsabilidade, trabalho, cumplicidade e leveza.

Durante o período, nossa vontade de fazer resultou em seis eventos internacionais e quatro publicações (três bilíngues e uma trilingue), com o envolvimento direto de aproximadamente 5 mil pessoas provenientes dos mais diversos quadrantes do planeta. Sem esquecer a constância de atividades diretamente voltadas para o aperfeiçoamento profissional, com a disponibilização gratuita de workshops, ciclos de palestras e mesas-redondas franqueados aos interessados.

A saudade e a alegria, com as quais cada um desses eventos nos marcou, fortalecem-nos diante de uma realidade local e nacional nem sempre tão propícia, nem mesmo tão estimulante para quem escolhe encarar o fazer artístico como algo indispensável. Sabemos que o tempo continuará passando vertiginosamente, modificando espaços, deslocando objetos e pessoas, fazendo-os aparecer e desaparecer inopinadamente. Mais uma razão para celebrarmos – e celebramos com a potência da energia que depositamos no que fizemos e no que estamos fazendo. Até quando?, essa resposta independe de nossa vontade de Arte. Sobre esse quando, só o tempo dirá! Por isso, inclusive, celebramos!

1. Fundador e coordenador do CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), além de curador do projeto Conversas, junto com Marco Paulo Rolla.

[Mais informações sobre Marcos Hill: ver página 217.]

Dialogar: este deve ser um dos principais valores de uma instituição pública. Ter a capacidade de inquietar-se e desacomodar-se, criar debate com os artistas e o público, procurando construir pontes de significados e intercâmbios simbólicos. Acreditar na potência do diálogo e colocar-se ao lado do público foi o maior objetivo da Fundação Clóvis Salgado (FCS) no projeto *Conversas*.

O que torna uma instituição comprometida com o público é a consciência de seu papel fundamental de apoiar a criação cultural, e de fomentar, produzir e difundir as artes e a cultura. Para realizar essa missão, é preciso um olhar atento sobre o surgimento e a veiculação de novas ideias e expressões artísticas, podendo, assim, contribuir para a criação de uma consciência cultural, e consequente transformação social. Mas como realizar essas ações? Acreditando na potência do diálogo que se estabelece entre instituições, entre sociedade e esfera pública, entre artistas, produtores, realizadores, imprensa e o meio cultural, entre os diversos setores que compõem a cadeia criativa da cultura.

Com a ciência dessa responsabilidade, procuramos estabelecer programas de incentivo à produção de jovens artistas engajados nos programas de exposições e de formação na FCS, integrando reflexão e prática em artes visuais.

A possibilidade de dialogar com projetos existentes e consolidados no panorama cultural de Minas Gerais e de abrir espaço para diversas vozes foi o que moveu a instituição no sentido de abrigar o projeto *Conversas*, com residências artísticas, ciclo de palestras e publicações que ampliam e democratizam o acesso do público aos bens artísticos e culturais.

Outra questão que nos pareceu central nessas ações foi o fio condutor proposto pelo CEIA para as palestras/conversas: a permeabilidade entre as diversas linguagens artísticas na atualidade. Vista como um processo de aproximação, reverberação,

1. Respectivamente: Gerente de Artes Visuais e Presidente da Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte, MG), durante o período de realização do projeto *Conversas*.

fricção e, às vezes, de tensão, a permeabilidade entre linguagens artísticas está presente nas nossas práticas culturais. E aponta novas questões a serem discutidas a cada momento em que pensamos o programa de exposições, as mostras de cinema, a produção de óperas, a cada espetáculo de dança e concerto apresentado, entre várias outras importantes vertentes da produção artística e cultural mineira, nacional e internacional.

Participar e apoiar um projeto que pretende possibilitar conversas aponta para uma instituição que não mais aceita ser um espaço-lugar de eventos, mas sim um espaço-ação transformador, no reconhecimento de sua permeabilidade a ser vivida e experimentada em toda a sua potência.

RESIDÊNCIA CEIA/FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO | Marco Paulo Rolla¹

Se pensarmos no sentido da palavra “residência”, vamos encontrar o local do íntimo, do constante refletir e do viver o momento. A casa é onde organizamos o nosso ser para sairmos ao mundo. Aprendemos o caminho solitário do aprendiz, podendo cometer erros e acertos. Em nossa casa temos a liberdade para ser o que quisermos e experimentar transformações e atitudes de vida. É ali também que experimentamos os prazeres mais profundos e, assim, nos construímos.

É com felicidade que celebramos os dez anos do CEIA com a inauguração de sua primeira residência artística, sediada no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia em parceria com a Fundação Clóvis Salgado. Direcionado a jovens talentos do estado de Minas Gerais, este projeto veio plantar a semente de um espaço criativo e reflexivo sobre a produção da nova geração de artistas do estado. O objetivo é o de impulsionar os processos de novos trabalhos e pensamentos, fomentando, por cinco meses, as ideias e os anseios de descobertas expressivas de artistas selecionados por edital público. Para reforçar e enriquecer os processos artísticos dos participantes, durante todo o período eles são acompanhados pelos olhares e pensamentos de profissionais especializados do país e do exterior sobre suas propostas de arte.

Ao sermos convidados a inaugurar esta parceria, sentimos que os dez anos de esforços particulares agora começam a ser reconhecidos e a influenciar mais profundamente o meio cultural em nossa cidade. Esta colaboração institucional traz certamente uma maior visibilidade e credibilidade às ações do CEIA perante a sociedade, outros possíveis patrocinadores e parceiros, tornando possível acreditar em nosso crescimento sociocultural.

Como artista mineiro, sinto um grande reconforto percebendo a importância desta ação que reúne uma iniciativa independente a uma iniciativa pública: ver um órgão cultural público se propor fomentar processos de arte. Estes fatores são realmente inéditos e jogam uma esperança sobre o nosso futuro artístico-cultural. Geralmente, as instâncias culturais não querem lidar com o incerto e basicamente são direcionadas como espaços a mostrar resultados prontos e, na maioria das vezes, sem correr o risco do possível “fracasso”. Pois a proposta de trabalhar processos criativos através do novo vai incorporar tudo, acertos e erros, assim como a natureza que, para ser “perfeita”, não pode ser exata, tem que manter as polaridades e os contrastes vivos.

1. Fundador e coordenador do CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), além de curador do projeto Conversas, junto com Marcos Hill.

[Mais informações sobre Marco Paulo Rolla: ver página 216.]

O processo trabalha com a incerteza e com o improvável, mas também nos maravilha com surpresas, supera barreiras, cria o novo e alimenta a alma.

Durante toda a existência do CEIA este foi o seu principal legado, abrir espaços de reflexão e criatividade livre. Livre das amarras acadêmicas ou sociopolíticas que geralmente são exigidas para que um projeto se torne um possível candidato ao fomento de empresas privadas e ao apoio oficial das secretarias culturais de nosso país. Infelizmente ainda sofremos de uma imaturidade cultural, quando só se enxerga o bem cultura ligado ao crivo acadêmico ou ao da pobreza social generalizada. Também sofremos de imaturidade social, quando não consideramos a sabedoria da população em geral perante a arte contemporânea, um tipo de arte que geralmente é taxada de incompreensível. Por isso mesmo é de extrema urgência que ações como esta existam em muitos níveis da sociedade brasileira, para que a educação cultural ocorra realmente, e não seja somente um paliativo político ou como um atrativo turístico de lazer. Uma sociedade só se reinventa e cresce na presença de uma força de espírito inventor e criativo. É somente através da criatividade que a ciência, a filosofia humana e a tecnologia se desenvolvem, e é na Arte que exercitamos esse dom humano com maior intensidade e propriedade. Podemos observar a história da cultura humana desde os seus primórdios e ver que a arte sempre foi o início fecundo de seus anseios e crenças.

Hoje vivemos em uma sociedade capitalista e “democrática”, e, no caso do Brasil, ainda sofremos o flagelo cultural dos tempos da ditadura, onde o cerceamento da liberdade expressiva e a destruição de nosso sistema de ensino público nos colocaram na situação cultural vigente. O imenso abismo entre a arte contemporânea e a população em geral é decorrente desse trabalho “benfeito”, que impediu o crescimento natural de nossa cultura! Que não permitiu a existência de museus como espaços de reconhecimento e conhecimento da cultura de um povo. Acreditamos ser somente ações como esta, que reatam a união entre iniciativa privada e pública, que podem retomar o elo perdido pelo equívoco da era militar, que via a criatividade e a liberdade de expressão como inimigas, engendrando na sociedade o medo do desconhecido e do estrangeiro, provocando uma letargia cultural reforçada pelos meios de comunicação, como a televisão e o rádio, que também foram manipulados por aqueles pensamentos de poder.

A sociedade tem que começar a ver o desconhecido como uma porta para o renovador e para o divino, no mais profundo da alma humana, e é somente na compreensão de que a Arte não serve ao lazer ou ao projeto social de pobreza, mas sim, deve servir ao saber e ao projeto social de riqueza. Riqueza no sentido do eu, do ser humano, ser social, ser ativo, criativo.

PROJETO CA-BRA | Marcos Hill*

O projeto CA-BRA é decorrente da vontade pessoal da artista brasileira Carolina Caliento. Após ter participado do projeto *ESPIRA/ La ESPORA*, realizado na Nicarágua por Patrícia Belli, artista nicaraguense, Carolina sensibilizou-se com a qualidade dos artistas da América Central com quem conviveu. Voltando ao Brasil, ela sentiu-se animada a encontrar meios de trazê-los. Sua iniciativa foi fundamentalmente alimentada pelo desejo de compartilhar com seus companheiros latino-americanos outros momentos, estendendo a experiência anteriormente vivenciada.

No Brasil, Carolina procurou inteirar-se dos modos de concretização de sua ideia e, a partir de contatos com Marco Paulo Rolla, surgiu a possibilidade de o CEIA apoiá-la enquanto instituição. Marco Paulo havia igualmente participado do projeto nicaraguense como artista instigador de variada interlocução entre os jovens participantes. Por outro lado, a vinda dos artistas centro-americanos muito interessava ao CEIA, sempre atento em propiciar intercâmbios entre os artistas de todo o mundo.

Assim nasceu o projeto CentroAmérica-BRAsil (CA-BRA) que, contando igualmente com o apoio da artista paulistana Dora Longo Bahia, começou a tomar corpo até tornar-se realidade. Para 2011, o CEIA havia planejado o projeto *Conversas*, com a abertura de uma residência para artistas locais e um ciclo de palestras sobre as “permeabilidades entre os meios artísticos atuais”, assunto que animaria o evento internacional planejado para 2012.

Transformado em correalização com a Fundação Clóvis Salgado, o *Conversas* ocupou o terceiro andar do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, em pleno centro da cidade de Belo Horizonte, garantindo um espaço privilegiado para o funcionamento da residência que selecionou três artistas belo-horizontinos. Nesse sentido, o projeto CA-BRA, uma vez incorporado pelo CEIA, passou a contar com a interessantíssima oportunidade de, potencializando o mesmo espaço, acolher todos os envolvidos nas atividades previstas. Em sua formatação, o CA-BRA previu a participação de seis artistas centro-americanos, três paulistanos e quatro belo-horizontinos, todos convidados a viver, em Belo Horizonte, a experiência de um ateliê coletivo.

* Sobre Marcos Hill, ver página 217.

O mês de outubro de 2011 foi o período escolhido. Quando os artistas do projeto CA-BRA chegaram, o ateliê já estava sendo ocupado pelos três artistas participantes da residência CEIA, iniciada antes, também como parte do projeto *Conversas* – Estandelau, Lucas Carvalho e Mariana Rocha – e, no total, permaneceram trabalhando durante todo o mês dezesseis artistas.

Não dá para descrever a intensidade gerada por esse encontro. Na primeira semana, Dora Longo Bahia ofereceu um ciclo de reflexões a partir de textos de teóricos escolhidos, visando a configuração de referências que impulsionassem a criação. Tivemos igualmente a presença de Eder Santos, que compareceu ao ateliê para falar sobre seu trabalho e para compartilhar seus pensamentos.

Outra motivação importante foi podermos contar com um espaço na Galeria Vermelho, em São Paulo, para a exposição dos resultados desse momento de invenção coletiva. Marcada para a primeira quinzena de novembro, a mostra ocorreu com grande êxito. Como veem, o que não faltou foi estímulo. Rapidamente o terceiro andar do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia transformou-se em um espaço pulsante onde cada artista pôde experimentar novas ideias, dar continuidade a projetos iniciados e, sobretudo, trocar modos de inventar e de fazer.

Estando em parte isolados por dificuldades econômicas e políticas, os jovens artistas centro-americanos puderam conhecer dois centros urbanos brasileiros, durante suas estadias. Quanto aos brasileiros, a oportunidade de entrar em contato com visões distintas do fazer artístico enriqueceu-os como profissionais e como seres humanos.

Os quatro belo-horizontinos participantes do CA-BRA foram ainda convidados a participar da primeira mostra na qual os três residentes do CEIA mostrariam os resultados de suas pesquisas desenvolvidas durante cinco meses. Uma interessante exposição com os sete artistas ocorreu, durante o mês de janeiro de 2012, na galeria do Usicultura, em Ipatinga.

Inúmeras foram as conversas que inspiraram um clima de amizade do qual todos os envolvidos guardam até hoje uma grande saudade. Poder realizar o projeto CA-BRA em Belo Horizonte reforçou a vontade do CEIA de favorecer aproximações entre os que fazem e pensam a arte, garantindo trocas simbólicas significativas através de práticas que aproximam os que estão distantes e confirmam a vontade de estarmos próximos de quem gosta de fazer junto.

A ideia de realizar no Brasil uma residência reunindo jovens artistas centro-americanos e brasileiros partiu de minha experiência com a instituição nicaraguense *Espira/ La ESPORA*, em 2009.

Fundada em 2004 e dirigida pela artista plástica nicaraguense Patrícia Belli, a instituição visa o desenvolvimento do pensamento crítico entre artistas locais, além de promover atividades públicas com o objetivo primordial de reunir diversos segmentos sociais, favorecendo o diálogo a partir de experiências e intercâmbios entre culturas híbridas, carregadas de contradições.

Em 2009, graças a um acordo com a embaixada brasileira na Nicarágua, o *Espira/ La ESPORA* concedeu, pela primeira vez, três vagas para artistas da América do Sul, dirigidas ao Brasil, apostando no adensamento do debate em torno da produção artística contemporânea da América Latina.

Fui então selecionada para essa residência e, motivada pelo que vivi no curto período de um mês que passei em Granada, na Nicarágua, tive a primeira ideia do projeto CA-BRA: uma vontade de realizar o movimento inverso – em vez de levar artistas brasileiros ao contexto centro-americano, convidar os jovens artistas para viajar ao Brasil. Dessa maneira, seria possível fechar um ciclo de discussões que pautaram essa residência: o entendimento sobre o que são as produções locais, quais são seus principais questionamentos e quais as relações estabelecidas entre os diversos meios artísticos e entre os âmbitos institucionais de cada país envolvido.

Com o apoio de Patrícia Belli e de Dora Longo Bahia, artista plástica e docente da FAAP, entrei em contato com o CEIA, que imediatamente reconheceu inúmeras afinidades entre o projeto CA-BRA e suas propostas locais, desenvolvidas desde 2001. Com essa união, consolidou-se a ideia de estender o projeto de residência ao Brasil como uma excelente oportunidade para a intensificação de um intercâmbio cultural e artístico.

Ao longo das interlocuções propostas por Patrícia Belli, Dora Longo Bahia, Marco Paulo Rolla e Marcos Hill (todos os responsáveis pela parceria institucional,

1. Criadora do projeto CA-BRA, junto aos demais colaboradores.

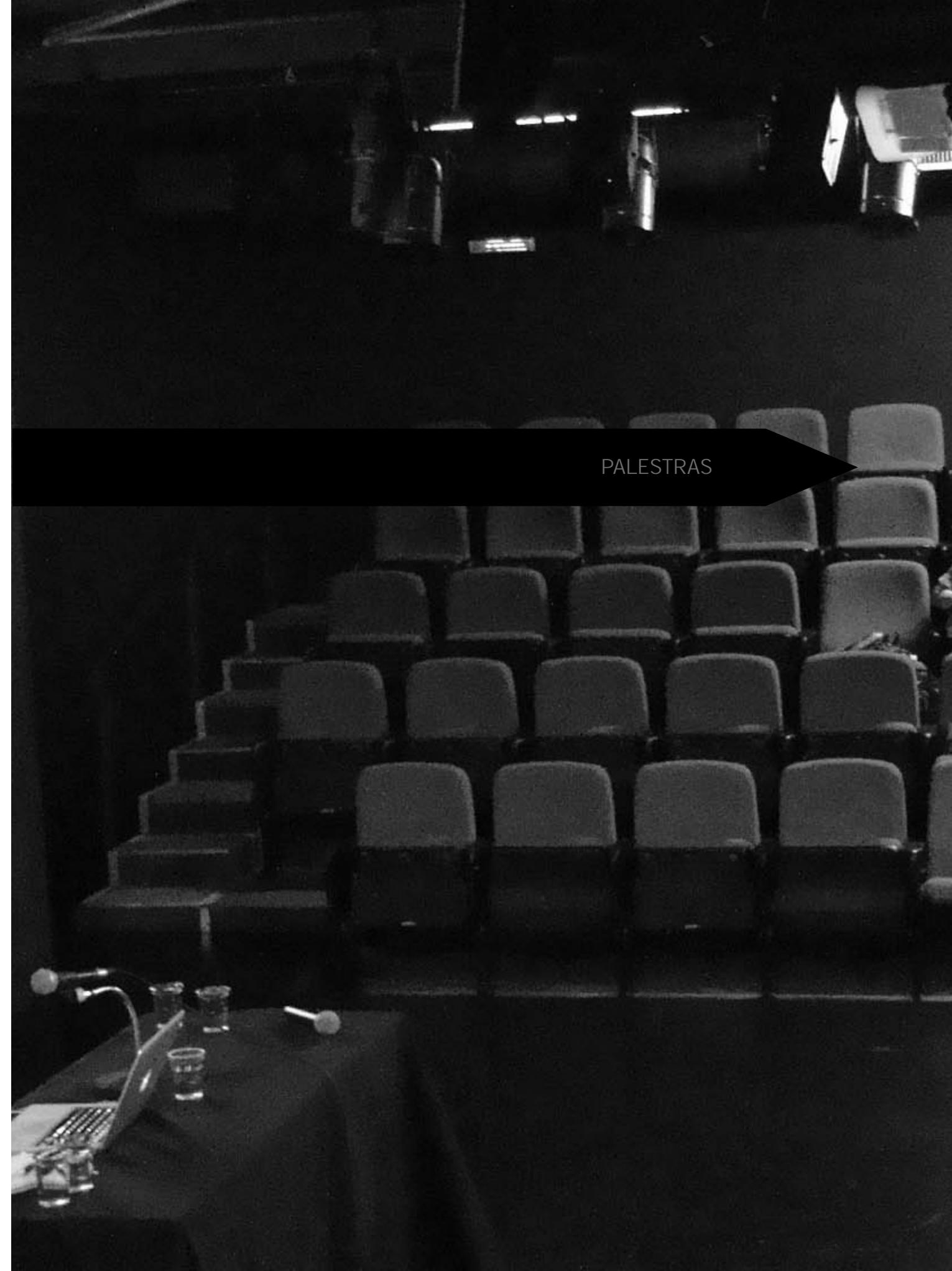
[Mais informações sobre Carolina Caliento: ver página 218.]

Espira/ La ESPORA e CEIA, e, mais tarde, com a Galeria Vermelho, que abrigaria a exposição final), durante o período de produção do projeto, ficou latente para mim a vontade de fomentar uma plataforma que favorecesse o diálogo e a aproximação de jovens artistas brasileiros com as experiências ibero-americanas de modo horizontal, e que fugisse um pouco da conhecida rota sul-americana (que tem, entre suas principais cidades, São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Bogotá), com o objetivo de inventariar similaridades e diferenças ainda insuficientemente estudadas em nosso meio – por exemplo, como a herança colonial afetou a produção cultural de cada país.

Contrapor os traços intelectuais, materiais e afetivos que caracterizam seus respectivos sistemas culturais, e de que maneira isso reflete e estrutura o trabalho artístico de cada um, promove o exercício talvez primordial de toda residência artística – o de reavaliar o repertório particular de trabalho, revendo seus valores dentro de uma nova configuração de linguagem.

O resultado deste projeto pode ser relatado de diversos pontos de vista. A experiência de trabalhar e viver em cidades tão diferentes (em alguns casos, com cerca de dez vezes mais habitantes que sua cidade natal), ainda que por um curto período de tempo, só pode ser transformadora. Bem como compartilhar o ambiente de trabalho com artistas nessas condições. E seu produto final, os trabalhos dos treze artistas envolvidos, foi exposto em novembro na Galeria Vermelho, em São Paulo.

A residência ocorreu em outubro de 2011 e contou com a participação de Edgar Calel (Guatemala), Denise Huezo (El Salvador), Jullissa Moncada López e Alejandro de la Guerra (Nicarágua), Javier Calvo e Fabrizio Arrieta (Costa Rica), Carolina Caliento, Guilherme Peters e Fernando Pirata (São Paulo, Brasil), Raquel Versieux, Marc Davi, Inácio Mariani e Sara Lambranco (Belo Horizonte, Brasil).





STÉPHANE HUCHET* | Palestra** 17 agosto 2011

* Sobre Stéphane Huchet, ver página 217.

** Texto resultante da fusão do texto intitulado *Perpetuo fluere, fluvii, fluenter – Considerações iniciais sobre a permeabilidade*, lido e comentado pelo autor no momento da palestra, mais texto resultante de sua transcrição.

STÉPHANE HUCHET: No contexto da arte, a palavra permeabilidade evoca para mim uma possibilidade de nos afastar de algumas noções corriqueiras. Ela abre também para categorias e noções relativamente vagas ou vagantes, com as quais enchemos facilmente nossos discursos quando não sabemos bem como situar e formular o sentido daquilo que vemos. Ouvimos falar muito, por exemplo, de “deslocamentos”, mas acontecem entre o que e o quê? Isso é raramente respondido; ouvimos falar mais de “rupturas”, de “quebras” etc. Esses dois últimos termos implicam algo relativamente sólido (quebrar, romper). A dinâmica modernista e vanguardista sempre valorizou esses verbos. É sem dúvida com relação a essa predominância da mecânica dos sólidos que Deleuze e Guattari precisaram adotar também a tática da “ruptura” quando, na Introdução de *Mil platôs*, propuseram a categoria de rizoma como substituta para a categoria de arborescência, a imprevisibilidade e a imponderabilidade sendo garantidas na primeira categoria, e muito menos prováveis na segunda. Posso quebrar o ramo. Posso romper a árvore em dois. Não posso quebrar a água, não posso romper o fluxo, posso apenas desviá-lo. Mas o uso desse conceito de rizoma é infelizmente muito desgastado entre nós, artistas ou críticos. Entretanto, continua a ser interessante pensar com ele. Por quê? A interpretação da situação atual da arte, proposta, por exemplo, por um Hal Foster – situação na qual a referência vertical à história da arte perder-se-ia na prática dos artistas, em prol de uma exploração horizontal de todos os fenômenos que, em volta de nós, aqui e agora, constituem nosso ambiente de vida –, faz mais que sugerir que a arte rompeu em parte com a linha arborescente de sua história, para investir todas as suas energias no platô infundável dos acontecimentos do presente.

De qualquer maneira, se adotarmos a hipótese de que cortamos (com) a árvore da tradição, vivemos bem no regime dos enxertos sem fim.

A permeabilidade, sem dúvida, tem a ver com isso. Será que a arte de hoje não quebraria mais, nem cortaria, nem romperia com nada? Realidade problemática, já que o corte, a quebra e a ruptura podem ser necessários para tomarmos posição na existência. Mas, ao pensar conforme uma terminologia excludente, finalmente dualista e maniqueísta, perdemos o que a noção de permeabilidade sugere: algo mais sutil, menos fácil de reparar à primeira vista, processos mais finos, eventualmente mais escondidos, mais subterrâneos; implica tato, passagens e deslizamentos que *desposam* seu objeto, seu suporte, seu referencial, seu parceiro, seu correlato, mas não os quebram, não rompem nem se arrancam a eles. Na permeabilidade, não há violência, não há imposição, não há nada definitivo, nada é prescrito para sempre. Você não pode submeter a permeabilidade a uma intenção, a um projeto voluntário. Ela é da ordem da imponderabilidade. (Pergunto-me, inclusive, se os processos de permeação em arte não seriam uma maneira de falar, de modo mais material ou materialista, de coisas que foram pensadas outrora nos conceitos de belo ou de graça.)

Também é do lado da permeabilidade que se situa a citação de Valéry pelo mesmo Deleuze, a frase que fala da pele como verdadeira profundidade – e, desde então, citamos tanto essa frase que ela se tornou também um lugar-comum da sensibilidade crítica. Contato, toque, sentido. É bem para esse lado das interfaces epidérmicas que a ideia de permeabilidade nos leva. É também nessa ordem de consideração que se situa, a meu ver, a temática do fantasma de sangue e de movimento que perpassaria a pintura desde suas origens, tema do primeiro e talvez mais belo livro de Didi-Huberman, *A pintura encarnada...* Aliás, por que devemos falar de novo de pintura? Ela tem a ver, física e simbolicamente, com o elemento aquático e líquido, seja sob forma de liame, seja sob forma de água metalizada e reflexiva na experiência do espelho. Até hoje, a pintura representa a prática e o nome da tradição artística mais envolvida e portadora dessa permeabilidade que o CEIA quer problematizar, neste ano 2011, exatamente porque constitui seu componente material fundamental. Poderíamos dizer que a pintura é a matéria ou o resíduo úmido deixado numa superfície pelo contato sensível de dois espaços, o do olho/olhar e o do real que transpira seu ser, a imagem sendo a superfície seca do contato poroso e quase erótico, com suas sudações próprias. Tampouco é acaso se as imagens paradigmáticas da permeabilidade e da capilaridade, que as artes plásticas praticam como processos de impressão e depósito de uma superfície em outra, são representadas pelo *Sudário* de Torino ou outras *Verônicas* medievais... Assinalo que a temática das lágrimas na teoria clássica da arte, lágrima emocional, de alegria ou tristeza, tem sido abordada por Jacques Derrida na sua bela meditação sobre o olho, no catálogo da exposição intitulada *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, de 1991, para o qual ele selecionou desenhos

do acervo do Museu do Louvre relacionados direta ou indiretamente com a cegueira e a temática do olho. Mas não podemos aprofundar isso aqui.

Para acontecer, a permeabilidade precisa de redes de circulação e transmissão internas aos processos de passagem, de trocas e capilaridades. Como nos dirá Michel Serres, *se tudo flui, é preciso canais. Se tudo comunica, é preciso caminhos...* Através de que fibras, pela transmissão de que energias algo passa para outra coisa? Como isso acontece? O que permeia o quê? Pergunto-me, por exemplo, que processos de permeabilidade atravessam o olhar de todo artista sobre seu ambiente? Por exemplo, o que significa, do ponto de vista da permeabilidade, o fato de os viajantes europeus da primeira metade do século XIX terem visto a realidade ou a natureza brasileira ao seu redor da maneira como a enxergaram? A filosofia tem o segredo de tornar enigmático o que vivemos como natural ou banal. Ela me permite perguntar sobre essa leva maravilhosa de olhares estrangeiros, nos anos 1820, 1830, 1840, 1850: o que foi seu “ver”?; o que permeava o fato chamado “aquarela”?; em que sentido as trocas permeáveis aconteciam? De maneira mais geral: o que leva(va) e como se ia do ver ao mostrar? O que permeia a passagem do “ver”, que todos nós praticamos, ao “mostrar”, operação reservada a poucos?... No caso dos viajantes, uma forte tradição paisagística e a arte clássica de observação foram permeadas pela novidade dos motivos encontrados; o ideal estético filtrava o novo dado visual da natureza, das cores etc. brasileiras, e esse novo dado contribuía para uma reelaboração dos valores estéticos dos artistas.

Em arte, mas não só em arte, a noção de “permeabilidade” permite, portanto, situar passagens e capilaridades entre polos e tecidos. O que passa em quê? *That is the question*. Quando olho uma pintura, me pergunto o que suas telas mostram daquilo que passou nelas, daquilo que elas deixaram ou fizeram passar através delas, já que, para avaliar o processo de permeabilidade, precisamos ter algo que o torne tangível e apreensível. O que permeia a obra de Duchamp, seu *ready-made*, já que ele representaria, segundo certos teóricos, a obra que faz convergir tudo o que envolve a arte, tudo o que a arte envolve etc.? Gostaria de olhar para o *ready-made* como para um animal marinho, animal das permeabilidades, medusa mesmo, que espanta, como a de Caravaggio ou da mitologia, mas também a medusa que flutua no mar, opaca – criticamente opaca, no caso de Duchamp –, translúcida, permeada de luz, luz conceitual, e não mais atmosférica.

As metáforas valem o que valem, mas elas são o espaço privilegiado da permeabilidade. O que permeia a obra de Hélio Oiticica? Vocês responderão. A de Lygia [Clark]? A de Marco Paulo Rolla? O que quero ressaltar é o enigma que constitui o momento ou espaço *inframince, infraleve, infratênuo e incorporal*, no qual o que chamamos em arte, mas não só nela, contato, toque,

determinação, efeito, motivação, inspiração, desejo, intenção, produção, recepção, seleção, escolhas, leva o processo de permeabilidade a se prolongar numa manifestação, tornando tangível sua produtividade.

Em arte, o que (me) permeia precisa aparecer e tomar forma de qualquer modo para que possamos apreendê-lo. Por exemplo, quando falamos em “influência” de algum artista, de alguma arte, sobre outro artista, já que a influência é *in-fluência*, *fluir (para) dentro*, é claro que se trata de avaliar quais são os componentes que permea(ra)m esse processo. O que é a influência, se ela é esse fluir (para) dentro? Assim dito, graças à categoria de “permeabilidade”, evitaremos interpretá-la como “ser influenciado”. Retira dela o caráter passivo que nos faz rejeitá-la como linear e unilateral: a influência é bifacial. Manet deve muito a Velásquez, mas Velásquez reaparece em Manet. Malevich deve muito ao ícone ortodoxo, mas o ícone ortodoxo reaparece no suprematismo de Malevich. Oiticica deve muito a Malevich, mas é Oiticica que faz Malevich reaparecer na sua pintura por volta de 1958-1960. Mas a “in-fluência” funciona debaixo ou através dos nomes. Para Manet, Malevich ou Oiticica, eu deveria analisar o que fluiu de Velásquez, do ícone e de Malevich nas obras em questão. Eu seria levado do lado do *pictórico*, do *icônico*, do *monocromático*, isto é, categorias estéticas e processuais.

Esse trabalho não é fácil de realizar, porque as *fluências* não saltam sempre com clareza e evidência aos olhos. No entanto, cada artista vê algo da arte fluir (para) dentro de sua prática. Lembro que, no livro que escrevi sobre o pintor Orlando Castaño em 2006, eu problematizei isso para entender como há alguns Corot e Friedrich no seu arcabouço de fluências, e senti a necessidade de estruturar meu raciocínio pela análise da relação que um Frank Stella ou um Gerhard Richter estabeleceram nos seus escritos com a pintura barroca e clássica, ou com a fotografia. Essa operação me ajudou a entender que processos críticos de capilaridade e porosidade podem fazer fluir algo do *outrora*, como diz Benjamin, para o *agora* da arte. Isso significa algo fundamental: que uma memória permeia o trabalho dos artistas...

A arte representa para mim apenas um caso específico de permeabilidade, já que me pergunto se seus processos não remeteriam antes de tudo a uma dimensão cognitiva. Por exemplo, se tudo é contato, tudo o que a filosofia problematizou fala das várias modalidades do contato. Mesmo em categorias mantidas relativamente estanques e discriminadas, porém sempre postas em relação mútua, como sujeito e objeto, ideal e real, céu e terra, Deus e Homem, vida e morte, física e metafísica, alma e corpo, presença e representação, o desafio conceitual que consistia em pensar na justa e na legítima distribuição do equilíbrio entre essas categorias necessitava sempre trabalhar as áreas de contato entre elas.

É aqui que as fascinantes tentativas do chamado “pós-estruturalismo”, na esteira da fenomenologia – a mais rica filosofia da permeabilidade – representam a tentativa de diluir as oposições e de inventar os enunciados adequados a uma inteligência criativa dos processos de permeabilidade.

Mas podemos também ler hoje os clássicos como criadores de subsolos conceituais particularmente permeáveis. Assim, poderíamos fazer uma leitura da dinâmica da supra-assunção (*Aufhebung*) na *Fenomenologia do espírito* ou na *Estética* de Hegel, como desencadeamento de processos capilares, já que sempre algo passa em algo para se negar, se perfar e se cumprir, mais denso, naquilo em que passou. A ideia nietzschiana do conceito como congelamento de metáforas e imagens produzidas pela linguagem também aponta para uma presença de noções aquosas no real. Esses conceitos têm relações com os de contato e permeabilidade. O que é o *inframince*, segundo Duchamp, senão uma categoria que tenta dar conta dos processos incorporais que os corpos e que os objetos criam quando se tocam?

Mas a “permeabilidade” é uma categoria atraente que pode sustentar excessos. A permeabilidade abre espaço para o melhor e para o pior. Em muitas críticas de arte, assistimos, por exemplo, a uma tendência a convocar a roda de todos os conhecimentos possíveis para analisar ou interpretar as obras. Como escrevi ao Marcos Hill na hora de lhe apresentar algumas perguntas sobre o tema escolhido por ele e Marco Paulo Rolla para este CEIA, temos muitas vezes a impressão de que tudo nada em tudo. Hoje, a dimensão enciclopédica da crítica de arte tende a se fortalecer dia após dia, já que, na sua maioria, as obras não se situam mais numa visada formalista-disciplinar, própria à categoria de meio, mas querem ser um recorte fragmentário no e do *continuum* do mundo, para melhor refratá-lo.

Na maioria das vezes, a valorização das obras, a qual, no pior dos casos, é explicativa e, no melhor, interpretativa, testemunha uma elasticidade do discurso e uma flexibilidade polimorfa das noções postas em circulação. Na sua história, a arte evoluiu de tal maneira que chegou a ponto de ser permeada pelas várias ordens do mundo, as várias ordens do real, do conhecimento etc. Já disse em algum lugar, me parece, que todos os regimes do conhecimento e, ainda mais, da experiência, interessam hoje a arte. A arte integra no seu conjunto de referências, de motivações, de matrizes, de problemáticas, as outras artes, a língua, a escrita, a religião, a economia, as ciências humanas, sociais, sociais aplicadas, a teologia, a política etc. Vocês sabem disso.

O filósofo Michel Serres, num livro já antigo, desenvolve uma reflexão epistemológica, histórica e simbólica sobre a “mecânica dos fluidos”. Se acreditarmos que a arte mudou de natureza nas últimas décadas, podemos ler o que Michel Serres escrevia em 1977 como muito esclarecedor:

Para que exista uma natureza, isto é, um conjunto de coisas ligadas, um conjunto, não incoerente ou caótico, de objetos, mas um conjunto comunicante [...], é preciso que os referidos turbilhões [que constituem o fluxo da vida e da natureza, acréscimo nosso] tenham relações entre si. É preciso que, de certo modo, eles se encadeiem [...], raramente eles estão isolados [...]. Eles formam, como dizem os hidráulicos contemporâneos, *avenidas*¹.

Citemos, ainda, algumas linhas entre as milhares que proliferam nessa meditação sobre a exposição do mundo pela física e a exposição da física pelo mundo no *De Rerum Natura, A natureza das coisas*, de Lucrécio. Falando do sexto livro, Serres escreve:

Retomada dos teoremas gerais sobre o escoamento: *perpetuo fluere, fluviis, fluenter* [...]. Fluidos objetos, fluxos para o tato, o olfato, a audição, a visão, fluxões que fazem de todo corpo um emissor, um receptor, um vetor. [...] O organismo é um vaso com lacunas, a terra está semeada de cavernas, o mundo não é nem pleno, nem denso, nem compacto. Ora, essas veias no tecido, essas grutas, sapas ou hiatos, o conjunto desses jogos de montar [...] recebem uma função na teoria geral dos fluxos: a função de passagens. A matéria corre e se gasta, ela transita (*transire*) pela rede de poros. [...] Se tudo corre, são necessários canais. Se tudo comunica, são necessários caminhos².

O que Serres continua escrevendo está no coração de nossa reflexão. Graças à permeabilidade que as metáforas se autorizam, me parece dizer respeito à arte, à nossa arte... Se adotarmos a ideia voluntariamente anacrônica e arcaica de *natureza* da arte, e inclusive de uma *física* da arte atual que reciclaria, ressuscitaria uma antiga física materialista, uma física pré-racionalista, pré-científica, uma física que não se separa da *poiesis*, uma física inspiradora etc., podemos considerar que a arte é esse “vazio” de que Lucrécio fala como necessário no universo para que este seja vivo e produtivo. Para isso, precisa ser aquele “vazio” onde tudo ressoaria, encontraria seu eco e as condições de seu surgimento. Talvez o que tentei definir no início deste texto como imponderável, não prescritível, incorporal e *inframince* tenha a ver com esse “vazio” necessário à agregação dos átomos da física materialista de Lucrécio, algo que acontece, que ocorre, que tem lugar, ou melhor, que inventa lugar, que se inventa como lugar, que inventa seu próprio lugar, sem poder ser prescrito, repito, por um método objetivo. Serres escreve ainda:

Há sempre uma rede para um fluxo. A abóbada das grutas ressuma e nosso corpo inteiro transuda. Pelas veias, os alimentos vão até a extremidade das

unhas. O quente, o frio atravessam o bronze, a prata e o ouro. Os sons e os odores passam as muralhas³.

Tudo isso fala de uma incorporação total, num processo de trânsito sem fim. Mas essa física dos fluxos estéticos, estesiológicos, leva aonde? A citação de Serres me parece enunciar uma espécie de sonho da arte: incorporar os fluxos do mundo, incorporar-se neles. Pessoalmente, não interpreto de outra maneira as mais secretas motivações de certas manifestações chamadas na arte contemporânea de “performance”: que o corpo transude, que os alimentos, que o quente, que o frio, que os sons e que os odores passem e saiam dele... E a permeabilidade inerente aos processos de percepção estética faz dessas manifestações modalidades privilegiadas da “participação”.

Mas isso não se reduz apenas aos últimos cinquenta anos. Não. Gostaria aqui de lembrar que isso é (quase) o sonho da arte desde tempos remotos, e que a performance inventou como quadridimensional as fantasias arcaicas da representação, e como inventar, inclusive, modalidades inéditas de “participação”. Quando afirmo isso, situo-me na perspectiva da frase onde eu disse que uma memória permeia todo processo artístico. Isso não significa necessariamente uma memória voluntária, consciente de si, mas, na lógica da *in-fluência* como “fluir dentro”, significa que alguns *topoi* ou tópicos pragmáticos e simbólicos próprios à cultura artística, no sentido amplo do termo, podem conhecer uma existência e uma circulação intempestiva, infratemporal, certas singularidades, encontrando em con(cum)-textos, con(cum)-dições, circun-stâncias e con(cum)-junturas diferentes da possibilidade de uma espécie de reiteração.

É o que sugeri através da ideia bem banal de que algo malevichiano reaparece em certo momento na trajetória de Oiticica; eu poderia ter falado da aquarela japonesa e de Van Gogh, falarei daqui a pouco de Delacroix e Jeff Wall. André Malraux, no livro bastante citado, mas raramente explorado nas suas imensas intuições e visões, *O museu imaginário*, falou, de maneira fascinante, da cultura do século XIX como processos de memórias plurais, com efeitos de superposições epocais e temporais. Assim, a coabitação, a justaposição, a agregação, a colagem, a montagem e a articulação retrospectiva de momentos da história da arte que os critérios neoclássicos anteriores teriam mantido discriminados, separados etc. se encontraram de repente compatíveis numa configuração crítica na qual, por exemplo, Beethoven, Rembrandt e Michelangelo se espelhavam.

É um processo histórico de permeabilidade fascinante poder transformar um compositor do século XIX, um pintor e um escultor do século XVI em vizinhos e parceiros na mesma morada da expressão e da significância

1. Serres, Michel. *O nascimento da física no texto de Lucrécio. Correntes e turbulências*. Trad. Péricles Trevisan. São Paulo/São Carlos: Unesp/Edufscar, 1997, p. 148.

2. Idem, p. 149.

3. Idem, p. 150.

metafísica. Pergunto: e se essa chave de leitura permitisse entender uma certa lógica interna dos historicismos característicos do século XIX? Será que não poderiam representar uma forma de estética da permeabilidade historicista, muito mais livre do que parece, por ter sido capaz de criar enxertos inacreditáveis?... Penso pessoalmente o quanto é fascinante poder criar, a partir de processos de permeação inéditos, uma tríade na qual Beethoven, Rembrandt e Michelangelo – e três artes – coabitam...

Que processo de permeabilidade audacioso transformou um músico do século XIX, um pintor do século XVII e um escultor e arquiteto do século XVI em contemporâneos? A indústria cultural? Em 1840, não. Uma liberdade epistemológica rica e nada suspeita, se nos lembrarmos de que os homens cultos do século XIX o eram de maneira enciclopédica, isto é, com um rigor, uma amplitude e, ao mesmo tempo, uma audácia imaginativa e uma faculdade incrível de produzir uma audácia epistemológica na própria idade da ciência. É o modernismo que se tornou puritano, depois. Nessa lógica, fiquemos, portanto, um momento com um intelectual do século XV, bem pouco lido pelos artistas, mas que, ao pensarmos em permeabilidade, permite criar conexões.

A leitura atenta do tratado *De Pictura*, de Alberti, que data de 1435, mostra claramente como a relação participativa com o observador foi sempre determinante na produção do sentido e na legitimação das imagens. Um simples retorno à primeira ciência da representação nos mostra como essa já integra a questão “participativa”. Por exemplo, os parágrafos 41 a 43 do Livro II propõem uma arte orientada para o espectador, através de uma ideia de troca de afetos e de sentimentos através da imagem pintada. É a ideia de chorar com quem chora, de rir com quem ri, de sofrer com quem sofre. Alberti lembra que é só através do afeto corpóreo, manifesto na imagem, que isso pode acontecer. Vistas à luz da fantasia, do *phantasme*, da motivação quase transcendental da arte, a de *ser viva* – uma motivação transcendental que começa com Alberti e que nunca mais abandonou a arte –, podemos ler esses parágrafos como fascinantes premonições do *devoir-vivo*, da *ação-ao-vivo* que as manifestações performáticas e relacionais instituíram recentemente.

A performance encena sempre, no improviso, ou não, as condições de possibilidade de rir com quem ri, de chorar com quem chora e, além da patologia clássica, de criticar com quem critica, de denunciar com quem denuncia, de desejar com quem deseja, de sonhar com quem sonha, de atravessar um instante com quem atravessa um instante, de moldar o tempo com quem molda o tempo, de explorar o espaço com quem explora o espaço, de ser corpo com quem é corpo etc. “Manifestar os movimentos da alma”, como dizia Alberti – a fórmula pode soar caduca na linguagem da arte contemporânea. No entanto, podemos ler os parágrafos nos quais Alberti tenta

explicar certas operações visuais e semióticas, sempre *gestuais*, como suscitar esse movimento anímico, como a primeira apresentação histórica da capacidade que a imagem tem de explorar seus recursos performativos e já performáticos. Como isso afeta e envolve o espectador? Como o faz “participar”? Trata-se de um jogo de reciprocidades anacrônicas.

É que, se as performances, ações, *events*, nunca deixaram de se sustentar em uma relíquia irreduzível de representação, reciprocamente, a teoria da representação já teve a intuição da participação. A ideia albertiana de algo “que os personagens pintados fazem entre eles e com os espectadores”⁴ – a primeira expressão histórica do quiasma entre figura e observador – tece antecipadamente as relações *concretas* que acontecem séculos mais tarde entre artista ativo e público nas encenações performáticas. Decerto, dentro dos limites dos meios renascentistas, mas envolvendo já uma *aisthèsis*, uma experiência sensível. O projeto simbólico da participação viva perpassa desde Alberti o pensamento pictórico e artístico em geral. A representação sempre teve como fantasia e motivação principal a presença, sua vibração, sua tangibilidade e a manifestação carnal do movimento. Já é isso que Alberti enuncia em 1435!

Hoje, numa época que relativiza o conceito de representação do âmbito das artes plásticas, reparamos, contudo, que as práticas artísticas que almejam a reintegração à/da vida nunca renunciaram aos recursos da representação, uma representação portadora de participação. Essa permeabilidade faz com que sejam coeficientes operacionais, epistemológicos, paradigmáticos, que passam um no outro, o participativo contemporâneo devolvendo uma nova atualidade a uma intuição muito antiga do sentir e do experimentar juntos, através da imagem. Essa possibilidade de *atualidade* do antigo, lembro, é um dos parâmetros mais importantes da filosofia da história de Walter Benjamin.

Assim, hoje, é muito mais a partir de categorias hipostasiadas que o artista trabalha, menos a pintura que o pictórico, menos a fotografia que o fotográfico, menos o teatro que o teatral ou performático etc. Ao mesmo tempo, não nos iludamos ou não nos escondamos atrás dos modismos. Se eu identificar em tal vídeo algo pictórico, sei que é à pintura que sou reenviado; se identifico em tal fotografia uma dimensão gráfica, sei que é ao desenho que sou remetido; se identifico em tal coreografia também uma dimensão gráfica e circunscritiva, sei que é à escultura que sou remetido. Nicolas Bourriaud criticou, em *Estética relacional*, o recurso a categorias críticas obsoletas para falar de arte atual. Ora, se escolhermos às vezes redirecionar a crítica para categorias consagradas na hora de analisar os processos artísticos ditos “novos”, pode ser porque se precisa proceder a esses “vaivéns”, na medida em que a arte nunca acontece do nada, nunca sai do nada; sempre existe com um certo campo artístico preexistente, um certo campo crítico preexistente, com os quais se cria uma relação, clara ou não, direta ou não.

4. Alberti, Leon Battista. *De la peinture. De Pictura* (1435). Prefácio, tradução e notas de Jean-Louis Schefer. Introdução de Sylvie Deswarte-Rosa. Paris: Macula Dédale, 1992, p. 179.

Inclusive, mesmo as manifestações ditas fora do eixo institucional – a arte dos “loucos”, dos “inconscientes”, por exemplo – por fazerem necessariamente sentido, mesmo enquanto *nonsense*, reenviam sempre-já a um território de saber. Mesmo o não saber é problematizado nas formas do saber. Existem disciplinas e conhecimentos, como a antropologia e a psicanálise, que nunca deixarão em paz as produções estéticas da arte do “inconsciente” ou da “loucura”, porque essas disciplinas se ocupam delas, criaram o que é preciso para se ocupar delas, inelutavelmente. A cultura as recupera irremediavelmente.

Mas, portanto, a permeabilidade entre as práticas e as épocas faz surgir a questão dos critérios de avaliação dos processos de permeabilidade. É uma questão complexa, muito complexa. Porque os componentes desse conceito são eles mesmos permeáveis entre si. Na influência, há permeabilidade. No empréstimo, há permeabilidade. Na releitura, há. Na citação, há. Na metáfora, há. Na contaminação, há. Na associação. Na referência, há. Na apropriação. Na conexão. Na compreensão. Na adesão. Na rejeição. Na negação. Na dialética. Para negar, preciso ter assimilado aquilo que nego, isto é, tê-lo compreendido. A transmissão implica permeabilidade, a transgressão também. A permeabilidade engloba tudo isso.

Portanto, o mais fácil talvez consista em analisar um processo onde se avaliaria aquilo que a época, o estado do material, o estado em que se encontram as linguagens e as técnicas artísticas, oferecem ao artista, e o uso consciente que este faz deles. Tomemos exemplos. Se eu olhar as performances na arte alemã, encontro nas performances de Rebecca Horn, que pudemos ver numa exposição no CCB do Rio de Janeiro em 2010, ou nas de Franz Erhard Walther, na série *Werksatz* – todas datando do fim dos anos 1960 e do início dos anos 1970 –, um tratamento da figura em movimento devendo muito a um diálogo com algo que eu chamaria de geometria, de geometria visual, gráfica, tornada icônica. Como, dando-lhe um suporte encarnado, metamorfosear a geometria, suas figuras, seus procedimentos de espacialização, de investimento e desenho do e no espaço? Expandindo os recursos geométricos no domínio do real e do concreto. Uma geometria ativa, efetiva.

Vocês vão dizer que estou exagerando ou que é essência da performance ser espacial etc., portanto, que lhe cabe sempre trabalhar uma gramática que ofereça as condições adequadas para configurar, dar forma, ativar o espaço. É na própria imanência da obra que reside seu núcleo simbólico: o deslocamento performático do corpo, no caso de Horn e Walther, é permeado por motivações formais, plásticas e energéticas que encarnam uma certa *mathesis* que transpira nas obras em questão. Estas tornam quase epifânico o caráter de *jazente da geometria*, proposto na imanência da obra. Aliás, numa leitura longinquamente jungiana, eu interpretaria a tendência de tantas obras dessa época acontecerem

numa relação com o terrestre, o terreno, o território, como tentativa de reestabelecer um contato com a Terra, numa motivação enigmática.

No entanto, o caráter apolíneo das performances de Horn e Walther parece se opor a uma ideia de contato sensual, erotizado, quase seminal e germinativo com a Terra – e, no caso, podemos chamá-la de Gaia –, ao mesmo tempo, já que nada é simples, me parece também errado contestar à geometria apolínea a possibilidade de encarnar um tipo peculiar de relação sensual, erótica, seminal e germinativa com a Terra... Por que o frio não poderia ser visto também como o sinal do maior nível de concentração e condensação da vibração sensível? Vocês nunca gelaram de desejo? Para entender isso, seria preciso redescobrir a poética barroca do *oxymoron*, que investiu tanto, na sequência do maneirismo, na relação do fogo erótico com as metáforas do gelo, da morte etc. Nesse sentido, o tropicalismo sensorial do Parangolé não é, a meus olhos, mais sensual ou germinativo que os *Werksätze* ou as performances aparentemente “frias” de Walther ou Rebecca Horn.

Outros exemplos de permeabilidade: as performances sempre citadas dos Abramovic [Marina Abramovic e Ulay] também merecem detalhadas análises. Assim, a relação corpo/espaço é forte em *Expansion in Space*, 32 minutos, realizada na documenta 6 de Kassel, em 1977. Duas colunas móveis instaladas entre colunas fixas, ambas idênticas, pesam duas vezes o peso do corpo de Ulay e de Marina. Dizem: “nos movemos simultaneamente rumo às colunas móveis, batendo-as repetitivamente com nossos corpos e deslocando-as na direção das colunas fixas”⁵. Aqui, a simetria enquadra um exercício da potência e da força, oposição/articulação do corpo, de seu peso, com seu duplo fabricado, compacto. Algo como um choque dialético entre a pulsão dionisíaca e a depuração formal apolínea, entre dois comportamentos verticalizados, o da viga sustentadora e o da estação de pé, isso tudo para encenar a referência a uma cortina de palco ou de cinema, por um movimento que varre a frente. Esse movimento acaba desembocando na questão da presença do público, como se os artistas, ao se chocarem contra os limites topográficos, colocassem seus corpos a serviço de um desvelamento do espaço, o espaço do olhar e o espaço da tela (*l'écran cinématographique*).

A gravação da performance em vídeo não pode escapar à intenção de dar à presença do público um papel sempre maior, à medida que o exercício corpo a corpo de Ulay e Marina contra as colunas abre-se sobre ele [o público]. Por esse deslocamento das verticais no qual o corpo e a força se empenham, a energia vem, do lado das coordenadas espaciais, lembrar o encontro cruzado e perpendicular da vertical, deslocada, e da horizontal que desloca: a horizontal é o eixo de deslocamento dos corpos e das colunas, ela é também tela ou *écran* de projeção, e o eixo de articulação do público e do olho da câmera. De certa

5. Marina Abramovic/Ulay
Ulay/Marina Abramovic.
Relation Work and Detour.
Ulay/Marina Abramovic,
1980, p. 54.

maneira, esse eixo da projeção põe o público diante do olhar da câmera. Ao mesmo tempo em que ele grava o espetáculo, esse olho está também disposto a projetá-lo. O público é a projeção virtual do vídeo do outro lado da tela.

Essa ação reinstitui todos os protocolos da *representação*. De fato, contém tudo o que constituía para Alberti a pintura nascente: uma *istoria* desenrolando seus ritmos e intervalos, suas superfícies, seus membros e corpos no espaço de uma narrativa, seus espectadores. Nos performers iugoslavos, a coisa é levada, é claro, em âmbitos abstratos, mas os fundamentos da encenação, da representação, da geometrização e do processo especular *fazem imagem* ou aparecem *enquanto imagem*. Aliás, fui sensível no *De Pictura* ao fato de que muitas considerações sobre os gestos, a atitude das figuras pintadas, seu comportamento diante do espectador, as recomendações e prescrições de adequação dos gestos às finalidades da *istoria*, podem ser lidos hoje como um panorama amplo e bonito dos recursos expressivos do corpo representado e constituir, numa forma de ficção de encenação, a matriz, o roteiro de uma performance que escolheria visualizar plasticamente e dar visibilidade à expressão das paixões, como diziam na época de Descartes. A época clássica, o grande classicismo pictórico, teve como uma de suas mais altas ambições o tratamento pictórico da expressão das paixões. Agora, não é possível ler de maneira *ficcional* o tratado de Alberti, se não tivermos no nosso ambiente a história recente de uma arte que explora esse universo...

O fotógrafo Jeff Wall desempenha também um papel importante na relação da arte, no caso, a fotografia, com a questão da gestualidade. Sua fala, ou a fala de críticos escrevendo sobre ele, mostra como muitas de suas fotografias têm referências na história da grande pintura. *The Destroyed Room* (1978) diz notadamente respeito ao pintor romântico francês Delacroix e seu quadro *A morte de Sardanapalo*. O comentário de Wall é exemplar da criação de uma dinâmica dialógica com um complexo referencial histórico. Wall escreve:

Eu tentava perseguir a ideia de uma produção levando em conta referências históricas e teóricas. [...] Por exemplo, quando fiz *The Destroyed Room*, inspirei-me no estilo das vitrines de lojas de roupa e de móveis. São, para mim, como *tableaux morts*, em oposição aos *tableaux vivants*. [...] O tema da foto tinha algo a ver com a agressão, a violência e a vingança na vida doméstica. Interessava-me muito pela *Morte de Sardanapalo*, de Delacroix [...]. Penso que *Sardanapalo* é um quadro muito importante, histórica e psicologicamente, porque ele mostra como a erotização do ideal de glória militar, que caracterizava o período napoleônico, vê-se redirecionada para o interior, para a vida doméstica do fim dessa época, no início da vida privada moderna, burguesa, neurótica. Esse quadro me interessava como uma espécie de cristal, passando minhas ideias

e meus sentimentos através do prisma histórico de outra obra. Senti que isso tornava o tema mais rico, mais sugestivo, mais agressivo⁶.

Abondance (1985) diz respeito ao gesto barroco e moderno. Como diz Wall:

“Gesto” significa uma pose ou uma ação que projeta sua significação enquanto signo convencional. Esta definição em geral se aplica aos gestos “dramáticos” plenamente realizados, característicos dos períodos anteriores, particularmente, o barroco, que não é nada senão a idade de ouro da pintura dramática (no sentido teatral do termo). A arte moderna teve de abandonar essa dramatização, já que os corpos que executavam tais gestos não eram obrigados a habitar cidades mecanizadas que, elas mesmas, emergiram da cultura barroca. Esses corpos não eram amarrados a máquinas ou substituídos por elas na divisão do trabalho, e não tinham medo delas. Com efeito, do nosso ponto de vista, eles exprimem a felicidade, inclusive quando sofrem. O lado cerimonioso, a energia e a voluptuosidade dos gestos da arte barroca são substituídos, na modernidade, por movimentos mecânicos, reflexos, reações involuntárias e compulsivas⁷.

São referências que o comentário esclarece. Onde está a permeabilidade? No caso da primeira obra, um entrelaçamento de história da arte, de história da imagem, de história social, de história cultural, de filosofia etc. No caso da segunda, uma convergência também intempestiva onde outra configuração cultural e simbólica vem alimentar uma visão crítica do *Agora*. Aliás, as fotografias de Wall são verdadeiras imagens dialéticas, tais como Benjamin as teorizou e como Didi-Huberman hoje lhes aprofunda as implicações, imagens dialéticas nas quais o *Agora* entra em constelação com o *Outrora*. Para mim, o mais interessante da arte contemporânea se situa nesse tipo de permeabilidade, mas, vou dizer de maneira um pouco distanciadora, é preciso cultura, cautela, maturidade, trabalho prolongado, para produzir e entender isso.

Na Grécia Antiga, existia um verbo, “cosmear”, que significava “fazer cosmos”, uma particularidade da mulher. Através de sua aparência, da segunda pele que sua roupa e seu penteado constituíam como cosmético, a beleza atestava sua participação na organização harmoniosa do cosmos. Cosmético, cosmear. Pergunto-me se “permeiar”, verbo intransitivo, não poderia oferecer um paradigma novo para a arte recente. Nas escolas de arte, não estudaríamos mais os “processos de criação”, mas os “processos de permeação”, já que a arte atual é um mundo no qual as permeações são o motor da invenção.

Concluindo, a “permeabilidade” não deixa mais espaço às relações de hierarquia, superioridade, inferioridade, discriminação. Significa abertura,

6. Wall, Jeff. *Essais et entretiens*. 1984-2001. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 55.

7. Idem, p. 37.

câmbios, intercâmbios, algo que constitui o lençol freático onde as coisas fluem entre elas, integrando-se umas às outras conforme processos que não controlamos. Mas será que existe método objetivo para isso? Não existe, a não ser que eu acredite que a cultura, muita cultura, paradoxalmente, pode criar condições para melhor entender como não se livrar da cultura, mas sempre inventar as condições de sua renovação... Para alcançar a graça da permeabilidade, precisaríamos de um método de liberação... Esta é uma conclusão vaga, meio oracular, um oráculo assim...

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Bom, como eu esperava, não frustrou nenhuma das minhas expectativas, e acho muito significativo que, como primeira palestra, nós tenhamos um caldo tão profícuo, tão amplo, com possibilidades infinitas de recorte. A partir de agora, abrimos para a participação do público, acredito que as palavras do Stéphane tenham repercutido e tenham permeado vocês, de maneiras bastante diferenciadas, seria o momento de compartilhar essa generosidade já oferecida por ele, com todos.

AUDIÊNCIA: Bom, eu sou uma leiga total, mas eu gostaria de aproveitar esta oportunidade. Existe um pensador aqui no Brasil, Teixeira Coelho, que, num texto recente, abordou a questão da cultura como um elemento que pode ser às vezes perverso e também cerceador. Em nome da identidade cultural de um povo ou da cultura de um povo, muitas vezes, um caráter subjetivo de criação e da sua liberdade de indivíduo é perdido para se submeter às questões culturais ou ditas culturais, e ele inclusive raciocina sobre quem deve ditar o que é cultura nesse sentido. E, quando você fala de permeabilidade que precisa de liberação... ele trata do elemento mínimo cultural para que haja uma liberação, ou seja, que as subjetividades possam fruir e possam acontecer, num mundo que não seja imposto por uma questão cultural. E será que essa liberação está nessa estrutura mínima cultural de cada povo, de cada país, enfim, para que você consiga permear?

STÉPHANE HUCHET: Acho que eu não conseguiria te responder, porque não consegui fazer uma síntese muito clara da sua intervenção na minha cabeça. Então vou te responder por pedaços. Não li esse texto.

A primeira parte da sua intervenção fala do risco de cerceamento pela cultura, eu acho que a cultura pode cercear, talvez, se ela for manipulada com finalidades ideológicas, vamos dizer assim. Quando eu falo de cultura aqui, eu acho que é com cultura que nós podemos, inclusive, estruturar um método de liberação de certas categorias corriqueiras, repetidas, e desembocar em processos mais permeáveis – eu estou falando mais especificamente do nosso campo, do

campo da cultura artística. Mas, ao mesmo tempo, acho que já é um primeiro ponto muito importante para pensar em uma possibilidade de renovação da arte, não estou falando de invenção do novo. Não é bem isso. Mas, enfim, uma forma de dinâmica que permite à arte continuar produzindo coisas convincentes e consistentes. Então, nesse sentido, eu acho que o artista, antes de tudo, precisa ter um embasamento cultural forte.

Mas aqui *cultura* não quer dizer os valores mitológicos que eventualmente uma sociedade pode projetar, como um arcabouço no qual ela se identifica. A noção da identidade cultural não me interessa, quando eu falo em cultura, não é disso que eu falo. Não é a identidade cultural de um povo em tal ou tal lugar, não sei, inclusive, o que é identidade cultural. Quem sabe definir isso é quem quer, de fato, criar categorias estanques, nas quais estamos ou não estamos, e assim discriminar porções da população, conforme seu enquadramento nas categorias ou não. Cultura para mim é sempre uma ‘cruz’. Uma maneira de dar densidade à sua existência e a seu modo de ser na vida.

Mas é claro que isso pode ser um uso perverso da cultura, enfim, manipulações políticas da cultura, temos muitos exemplos na história. Agora: temos que definir a cultura também, o que é. Mas, enfim, quando eu falo isso, é que acho que, para ser um artista consistente, é preciso ter muita cultura do seu campo. Não acredito no artista inocente, que parte do zero, isso não existe, é uma negação. Todo artista nasce num campo artístico preexistente, tem que se autonomizar com relação a ele. Talvez pareça um pouco autoritário dito desse jeito, mas acho importante, nesse sentido, que os artistas adquiram uma cultura histórica também. A história da arte, por exemplo, que não existe no Brasil, tem três graduações apenas. Em um país de 180 milhões, é muito pouco, é uma pena. Está começando a mudar pouco a pouco. Mas como, enfim, ter uma cultura nesse campo sem história da arte, sem formação? Não dá. Mas a cultura não cerceia, é o político que cerceia a cultura, também, por aculturações. É diferente.

AUDIÊNCIA: Não acho que o texto seja impermeável, mas talvez excessivo. Essa sua última colocação, de que uma das coisas mais interessantes da arte contemporânea talvez seja a permeabilidade entre o agora e o outrora, me parece pertinente, interessante. Mas você traz o Jeff Wall e o Delacroix, e para mim não fica muito clara a relação... Trata-se de influência?

STÉPHANE HUCHET: Eu falei para comentar a citação do Wall, as vinte linhas onde ele estabelece uma relação entre a fotografia dele e *A morte de Sardanapalo*. Precisaríamos de um seminário, não sei se conseguiria, em cinco minutos, sintetizar todas as implicações que há. Acho que não me seria tão fácil assim improvisar, em cinco minutos, um conteúdo tão denso. Então não vou te

fazer uma análise iconográfica. Eu citei, talvez como amostra, esse comentário, essa análise do próprio fotógrafo Jeff Wall. Num primeiro momento, esse comentário do próprio autor é diferente, não é o comentário do crítico externo. Acho que ele não complica a percepção da imagem. Talvez ele traga complexidade, mas complicar e complexificar não é a mesma coisa, complicação talvez seja mais pejorativo, complexidade é a virtude das coisas.

Essa é uma imagem complexa, a relação entre a fotografia e o quadro de Delacroix também é complexa, porque diz respeito a uma tentativa de criar uma imagem contemporânea através de uma montagem, de uma instalação, que são todos esses colchões, essas almofadas saqueadas. Então, resultado de uma certa intervenção de bandidos ou vândalos, no interior em questão, que cria, assim, um contraste forte com uma imagem da glorificação singular e paradoxal do ideal militar, como temos em *A morte de Sardanapalo*, que é, ao mesmo tempo, um déspota. Então, como ele diz, tem toda uma manifestação sobre a violência, que subjaz aos ideais da função política no ocidente, e como esses ideais foram assimilados e interiorizados na vida doméstica.

Então, isso é de um ponto de vista um pouco histórico, talvez de antropologia social, para dizer isso rapidamente. Mas, na verdade, acho que a citação do Wall sustenta, por ela mesma, essas relações subterrâneas que constituem o projeto dele, enfim, a motivação fundamental da fotografia que ele faz em 1978, e que vai também no sentido de que toda obra de arte veicula uma memória da arte. Eu acredito nisso.

Meu trabalho como pesquisador, atualmente, é muito voltado para isso. Acho que aqui as relações são claramente formuladas pelo Jeff Wall, mas elas correspondem, acho, a uma forma de percepção, por parte do artista, das implicações quase premonitórias presentes no material de 1827 com relação a uma certa condição da condição social e humana moderna. Então, nesse sentido, aqui há permeabilidades subterrâneas. E não tem influência, no sentido chato e negativo do termo, mas talvez uma forma de vaivém, de trocas subterrâneas. Para conseguir olhar o quadro de Delacroix como uma premonição da violência da vida interior nas sociedades modernas, eu acho que há que se ter uma capacidade de percepção, de intuição histórica particularmente aguda. Portanto é nesse nível que eu situo a permeabilidade.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu acho que, no mundo de excessos em que nós vivemos, acabamos adquirindo a capacidade de diferenciar excessos. De boa qualidade e má qualidade. Num mundo em que somos obrigados a engolir absolutamente tudo, sem necessariamente uma capacidade crítica, acho que cabe fazer distinção do que é qualitativamente excessivo e o que é, digamos, empobrecedoramente excessivo.

Nesse sentido, eu recebi essa contribuição do Stéphane como um excesso muito mobilizador, muito rico. E que ricocheteou em toda minha memória da arte, e entendo perfeitamente quando você fala dessa importância de o artista contemporâneo desenvolver uma consciência sobre essa repercussão, essa permeabilidade, essa ressonância do outrora, acho que isso inclusive é uma luz muito importante nesse mundo de excessos, que muitas vezes apagam o caminho das pedras.

E, nesse sentido, nessa relação entre o Jeff Wall e o Delacroix, talvez a chave por onde eu começasse um processo de reflexão, nessa aproximação permeável entre os dois, seria de uma relação entre caos e cosmos, pegando inclusive carona em questões que você colocou sobre cosmos, porque são duas manifestações visuais que explicitam a dimensão caótica. E essa dimensão caótica vem impregnada de cosmos, de organização. E, como você mesmo falou, no caso da dialética, para se negar, é preciso estar imiscuído, imbuído da afirmação, sem a qual nós não conseguimos construir a negação necessária para a construção da síntese. Então, o que me pega muito nessa relação entre a fotografia do Jeff Wall e a pintura do Delacroix é exatamente a instituição, no campo visual, dessa dimensão caótica material e excessiva pela materialidade, pela acumulação de materialidade.

No caso do *Sardanapalo*, inclusive, se formos ler o subtexto, trata-se de um perdedor, de um perdedor que não vai absolutamente admitir a perda pelas mãos de quem o está vencendo. Então ele prefere ele mesmo se impor toda a derrota, não sei se todos conhecem a história, mas é a história romantizada de um sultão que, numa guerra, vê os inimigos invadindo os jardins do seu próprio palácio e que, nos seus aposentos íntimos, então, manda os súditos recolherem e acumularem todas as suas propriedades e suas riquezas, e ele mesmo passa a ser o observador e o espectador da destruição de tudo, ele não permite que o inimigo ponha a mão em qualquer coisa ou tenha o direito de destruir qualquer coisa que tenha sido dele.

Então, escravos, cavalos... E, ali, o que desfila são os signos das mais altas preciosidades, as escravas mais bonitas, os cavalos mais caros, os objetos mais preciosos, e essa acumulação de objetos pelo excesso, criando o caos, me remete evidentemente a uma dimensão capitalista industrial, dos excessos, dos preenchimentos excessivos dos vazios necessários, dos preenchimentos existentes pela produção em série industrial, que invade cada vez mais o espaço vital das pessoas, dos habitantes dos grandes centros. Então eu acho que tem uma relação muito interessante, e se a gente volta para o Jeff Wall, eu reconheço também essa dimensão, tanto do excesso como da derrota, porque o que eu vejo são objetos que dizem diretamente respeito a uma situação de consumo, que fala de uma certa ostentação de um consumo de conforto, completamente destruídos.

STÉPHANE HUCHET: Obrigado, Marcos, respondeu muito bem!

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): É, eu não respondi, eu apenas... vibrei! Reconheci uma possibilidade de trilha no meio desse labirinto, porque tudo isso é muito labiríntico... Ainda bem! Ainda bem que é muito labiríntico, obscuro, porque a claridade absoluta cega e, como nós somos amantes da visão, que é uma delícia, eu acho muito importante que haja obscuridade e sombra em tudo o que a gente faz, principalmente como profissionais da imagem.

Mas eu queria retornar à fala anterior. Quando ela [pessoa da audiência] se remete a essa referência, essa ameaça de autoritarismo, quando se fala em cultura, eu acho que isso repercute muito naquela questão última que você coloca, Stéphane, sobre se existe a possibilidade de se formar alguém no sentido da permeabilidade e, aí, o conceito de cultura, eu associaria ao conceito de educação, que são conceitos que trazem ambiguidades muito sedutoras. Cultura e educação me trazem uma dimensão muito sedutora e ambígua, porque, ao mesmo tempo em que falam de uma dimensão ideal, de um projeto humano de emancipação e de liberação, esses mesmos lugares da cultura e da educação sempre foram muito ocupados por forças altamente autoritárias.

Acho que aí tem um problema muito interessante e quase enigmático, que não é para ser resolvido em conferências nem em mesas-redondas, mas que é para ser mantido vivo, porque ele nos ajuda a criar uma espécie de crítica com relação aos modos de apropriação do campo da cultura, assim como os modos de apropriação do campo da educação.

E, para finalizar, me remeto a uma lição que aprendi, num texto de uma pessoa que eu admiro muito, que é Alfredo Bosi, numa obra que eu sempre recomendo, para inclusive criar um processo de compartilhamento e encantamento, que é *A dialética da colonização*, onde, no primeiro capítulo, ele vai discorrer sobre a origem da palavra *colônia*, localizando-a no verbo *color*, latino, que significa *cultivar*. Então, *color* seria o particípio presente, *eu cultivo*, que dá origem ao particípio passado *cultus* e ao particípio futuro *culturus*. Isso, para mim, sempre ficou como uma chave superesclarecedora e importante para refletir muitas questões. Então, vejam: no passado, foi colocado *culto* e, no futuro, é colocada a *cultura*. Então foi um modo que eu entendi, interessante, de compreender a cultura para além dessa dimensão ambígua e sombria da possibilidade de apropriação por regimes totalitários.

E da cultura como um compromisso interno de cada indivíduo, a partir da sua capacidade poética e inventiva, sensível e emocional, com a possibilidade de continuidade no futuro, sabendo esse indivíduo que ele não nasceu para sempre, que ele não vai ficar para sempre, que ele vai morrer. Então tem a questão da morte aí, que eu acho muito interessante, e também tem a metáfora

com a própria atividade do trabalho do cultivo da terra, da agricultura. Essa relação que os antigos fazem entre a cultura da terra e a cultura do espírito me é muito cara. E é por esse viés que eu também iniciaria um processo de reflexão sobre essa cultura permeável para além das possibilidades de apropriação por regimes e sistemas totalitários.

Seria um compromisso de cada ser humano, quando atinge uma certa dimensão de consciência com relação a esse sonho de ver continuado. A nossa presença é uma marca deixada no mundo, e esse conjunto de marcas potentes, imantadas por essa vontade de presença, caracterizando um campo ampliado da cultura, é uma vontade de futuro, uma vontade de transformação, uma vontade de renovar a potência inventiva, a potência criativa, a potência artística.

AUDIÊNCIA: Muitas coisas interessantes que você falou, mas uma delas me vem à cabeça, que foi essa conexão do Alberti com o momento de hoje na arte contemporânea, que é essa dimensão participativa da arte, do público nas artes. Em um dado momento, quando você falou a respeito das relações entre as figuras que estavam no quadro, como hoje, trazer um pouco à vida, acho que nisso há uma certa transcendência. Eu gostaria que você falasse um pouco mais sobre isso. Para mim é um pouco paradoxal essa coisa da transcendência, sabe?

STÉPHANE HUCHET: Não, eu não falei de transcendência em momento algum. Usei 'transcendental'. Não é a mesma coisa. Quando eu uso o termo *transcendental* é no sentido filosófico. Cada um pode usar as palavras como quer, mas é verdade que muitas vezes a gente vai falar de realidades transcendentais para falar do transcendente, do sobrenatural, do divino, dos poderes extra-humanos. E *transcendental*, na filosofia, quer dizer as condições de possibilidade de algo. Então, quando eu falo do *transcendental* da arte, são as condições de possibilidade da arte, ou aquilo que diz respeito às suas condições de efetividade, de produtividade, então não tem nada a ver com transcendência.

A partir disso, talvez não tenha nada a responder, porque transcendência está fora do jogo. Agora que a arte tenha sido, como eu disse (parece), ou tenha tido, como um sonho transcendental, desde as primeiras formulações de suas ambições, no que diz respeito ao sentido e ao projeto de fazer imagem, de criar imagens, isso então no século xv, que a arte tenha sido sempre perpassada por uma maneira de *phantas* – eu falo do *phantas*, *phantasia*, se fantasia quer dizer o *phantas*, no sentido mais psicanalítico do termo –, uma prática específica, peculiar, na qual a relação com o vivo é determinante e a ideia – uma ideia utópica – de fazer da imagem através da representação algo susceptível de ser vivo, acho que é uma maneira de caracterizar a grande fantasia da pintura, por exemplo.

A pintura não é produção de imagens mortas; ela é, desde suas origens, perpassada por essa fantasia do vivo, do devir vivo, de uma ação viva. Então, dizer isso: “no século xv, tem um tal teórico que fala tal coisa das imagens, ele vê a produção pictórica de tal maneira... Foi preciso esperar quinhentos anos pra encontrar uma manifestação concreta, uma tradução concreta disso no espaço real, concreto.” Também não podemos fazer dessa maneira, porque é uma história teleológica, que implica que tudo vai caminhando pra um fim predeterminado, e a história da arte não é isso.

Inclusive, quando eu digo, vamos reler Alberti a partir da performance, é isso que estou falando. Ver como essas associações, essas permeabilidades podem acontecer é interessante. Eu não disse que Alberti já pré-formula tudo o que é arte contemporânea, estou falando o contrário. A existência de manifestações artísticas tais, no nosso momento, é capaz de nos levar a reler o passado e a explorá-lo a partir de tônicas novas e diferentes. Portanto, eu posso mesmo reler Alberti a partir, da performance. Exatamente como Thierry de Duve, um teórico muito importante, fez entre Duchamp e Kant. Ele releu Kant a partir do *ready-made*. Mas ele nunca disse: “Kant antecipa o *ready-made*”, mas, a partir de todos os elementos implicados no *ready-made* de Duchamp, ele é capaz, fazendo um jogo específico, especial, de substituição da palavra *arte* e da palavra *belo*, de voltar aos textos do Kant, de ver que, na verdade, tem muitas conexões subterrâneas. Duchamp nunca leu uma linha de Kant. E Kant tem a ver com o quê de Duchamp? Nada.

Mas não se trata de relações assim, de ponto a ponto. São relações epistemológicas, num nível de configurações semânticas. Então posso fazer Alberti *after* performance, *d’après*, a partir da performance. É muito diferente. Tem um teórico, historiador francês, que mereceria ser traduzido, Louis Marin, que é, sem dúvida, nos últimos trinta anos, o maior teórico da representação, uma obra incrível, que foi capaz de, a partir da semiologia, da linguística e do estruturalismo, reler, reinterrogar velhos textos, velhas pinturas do século xvii e de ver como a representação na verdade pode ser entendida, dentro das grades epistemológicas contemporâneas. Acho que não fiz nada disso aqui hoje, senão seria hiperexcessivo. Eu só sugeri. Esses excessos são sugestões apenas.

Então, não é teleologia, é, na verdade, uma visão ‘retroperspectiva’. Foi a Catherine David, quando montou a documenta de 1997, que escolheu como conceito motor o olhar retroperspectivo, não retrospectivo. *Retroperspectivo*. Tem um *persp* que veio se imiscuir no meio da palavra corriqueira. E eu acho que é desse tipo de coisa que estamos falando hoje, então são permeabilidades que outros historiadores ou teóricos chamam de permeabilidades anacrônicas ou intempestivas. Mas que o sonho da arte tenha sido este, para mim é artigo de fé.

AUDIÊNCIA: Muito obrigado por esse labirinto, não pude seguir tudo, mas vou tentar dar uma ou duas ideias complementares. Alberti, por exemplo, fala da câmara obscura – podemos entender que ele fala também da fotografia, pontualmente –, quando escreve o livro *The Pencil of Nature*.

Gostaria de comentar algo para dar uma ideia da complexidade da obra de Wall, como um pequeno índice. Penso que Wall é um grande interpretador, talvez nem um Chevalier esteja à sua altura.

Destroyed Room é bastante interessante sobre a ideia, por exemplo, do caos. Parece o caos, mas é uma das mais estruturadas que ele fez... Primeiro, quando olhamos a linha inferior da imagem, tudo está organizado para que nenhum objeto vá além dessa linha. E se observarmos, tudo é superorganizado, não é nada de caos. E acho que é a obra na qual Wall também – é a sua primeira – está mostrando o *making of*, como em nenhuma outra. Está mostrando o artifício dessa imagem. À esquerda há uma abertura branca, claramente uma parede de um estúdio de cinema e, dessa maneira, vemos todo o artifício desse não caos. Wall está expondo neste momento em Bruxelas e, nesta mostra, ele não incluiu a relação com Delacroix, mas com Duchamp, e está mostrando fotografias do *making of* de *Étant donnés*, a última obra de Duchamp, na qual tudo é também *mise-en-scène*, e obra de estúdio. Então, múltiplas permeabilidades são possíveis...

STÉPHANE HUCHET: Obrigado, veio um complemento ótimo. Agora, temos uma análise quase completa da imagem. Acho que essa tensão entre a montagem eficaz de uma imagem de caos, eu tentaria reconciliar as duas fases dessa maneira, talvez tenha uma imagem de algo caótico, sim. Só que, enquanto imagem, é preciso ser construída. Com razão, você fala do *making of*, da presença do estúdio perto, é tudo um artifício mesmo, mas tão bem montado que... enfim, como a ordem suprema, a organização suprema dessa imagem é capaz de tornar manifesta a imagem do caos. Aqui tem um paradoxo, seria um paradoxo, eu teria podido escrever mil páginas se eu tivesse um ano, porque permeabilidade é o tema mais capcioso, uma armadilha que se pode inventar.

Permear. Permear... Enfim, não há nada sólido na permeabilidade. Há milhões de exemplos de permeabilidade, que é o processo vital. Talvez seja isso, a noção de permeabilidade é um processo vital por excelência, então... o tudo. Um conceito quase absoluto, de certa maneira. Então, para falar da permeabilidade, como queremos remeter a algo que possa nos colocar em contato com o que resultou de seus processos, só podemos falar de maneira estruturada, através de coisas estruturadas do permeável, como a imagem do caos precisa ser montada mesmo, tem razão.

AUDIÊNCIA: Há um índice, um objeto que é mais evidente: uma porcelana, uma bailarina. Se imaginamos que uma pessoa fez realmente um caos, essa porcelana não seria tão bem colocada, como o ‘melhor objeto’ de toda a imagem.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Nós estamos aqui dissecando a arte do artifício...

STÉPHANE HUCHET: Arte é artifício, sem dúvida.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu fico muito feliz com seu incômodo, porque, de certa forma, foi bem planejado, é um incômodo com a permeabilidade. E essa situação de indefinição nos interessa muito, tanto a mim quanto ao Marco Paulo, a partir da nossa experiência, da nossa formação, enquanto produtores de imagens, profissionais diretamente ligados a isso. Então, quanto mais excessivos forem esses recortes, melhor para nós, que estamos fazendo um primeiro rastreamento de possibilidades futuras, culturais, nesse sentido, para o ano que vem.

AUDIÊNCIA: Seria possível produzir permeabilidade? Vendo essa relação entre a permeabilidade, o presente e o outrora, parece que a crítica pretende ocupar o espaço dessa permeabilidade para fazer uma nova permeabilidade entre o observador e o que está sendo visto. Então, essa sobreposição de permeabilidades, como funcionaria? Como você vê essa questão da crítica pedagógica – estou chamando de crítica pedagógica, mas talvez pudéssemos dar outros nomes – que, às vezes tenta, como você colocou, interpretar, na melhor das hipóteses, e, na pior, explicar os trabalhos, às vezes de forma perversa, no sentido de legitimar aquela produção? Será que é possível, de certa forma, que se encaminhe uma permeabilidade entre quem vê e quem observa? Já que, como você colocou, a permeabilidade é da ordem do incontrolável...

STÉPHANE HUCHET: Muito difícil. Não sei se existe a possibilidade de produzir permeabilidade. É um enunciado muito complexo e complicado. Acho que não existe método para isso, porque, para mim, esse conceito interessa como uma forma de dinâmica própria dos processos de troca. Eu não saberia explicar ou definir o que é criar permeabilidade ou produzir permeabilidade, no sentido de decretar as condições objetivas para haver permeabilidade. Acho que isso não se ensina, não se fabrica. É o imponderável. E talvez corresponda a algo que, enfim, na metafísica, se chamava de *substância*. A noção de substância é tão importante, na metafísica, já medieval e posterior também: aquilo que subjaz. Então eu acho que os processos de permeabilidade subjazem talvez a todo processo vital, ao processo do conhecimento. Mas produzir, fazer, fabricar permeabilidade, não acredito que seja possível, não há receita para isso.

AUDIÊNCIA: E artifício?

STÉPHANE HUCHET: Artifício é outra coisa. Estamos falando da permeabilidade. O artifício implica o trabalho com recursos, enfim, práticos, pragmáticos, técnicos. Acho que esse é um conceito que não tem a ver com o artifício em si. Eu discordo sobre a possibilidade de produzir, em condições objetivas, algo permeável, isso não se faz.

Sobre a segunda parte de sua pergunta, eu diria que, como há etiquetas, *banners* explicativos, em certas exposições, encontramos isso para que o público possa, *a priori*, entender melhor o que ali é proposto. Aqui não vejo nenhum processo de permeabilidade, mas sim um processo de compensação de fossos, de lançar uma ponte que permita, eventualmente, religar dois pontos separados, que são a obra – a qual poucos entendem – e o público – que precisa ser minimamente iniciado sobre, enfim, as regras do jogo próprias a essa obra –, e os *banners* explicativos e as etiquetas têm essa função. Não são interessantes.

E o que eu critiquei é que muitas vezes essas etiquetas que tentam explicitar – exatamente como se diz, explicitariam, é um texto – o sentido de um trabalho, às vezes recorrem a uma roda enorme, uma infinidade de categorias, de noções para justificar às vezes algo bom e às vezes algo ruim. Acho que tem que haver um equilíbrio justo entre a dimensão inacessível e irredutível da obra, e a tentativa de se apropriar verbalmente de seu sentido, que, na verdade, cria ficções totalmente inconsistentes a seu respeito. E tem uma crítica (mas não sei se isso é crítica) que faz isso, que eu rejeito, não me interessa, me parece danosa, prejudicial. Preferiria o silêncio a isso. Enfim, não tenho muita coisa a dizer sobre isso, aqui não vejo os processos de permeabilidade em jogo.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu só tenho realmente que agradecer, foi um chute inicial muito potente. Eu, pelo menos, levo para casa uma série de anotações completamente caóticas, aquilo que eu consegui assimilar. Achei muito interessante o modo como você pontuou a dimensão do líquido, da lógica do líquido em contraposição à lógica do sólido, só isso para mim já sai como uma luz muito interessante, para nos guiar – eu, Marco Paulo e toda a equipe do CEIA – para a organização do evento do ano que vem. Muito obrigado, Stéphane. Muito obrigado a todos que vieram, que participaram.

STÉPHANE HUCHET: Obrigado a todos.

* Sobre Cristiana Tejo, ver página 214.

** Texto resultante de transcrição da palestra.

MARCO PAULO ROLLA: Boa noite, estamos abrindo a segunda fala do ciclo de palestras do projeto Conversas. Eu vou mais uma vez agradecer a oportunidade de o CEIA estar trabalhando, na Fundação Clóvis Salgado, a nossa parceria aqui, acho que é o começo de algo que pode criar uma semente, que pode desenvolver um projeto maior, até mesmo fora do CEIA. Acho que dentro da Fundação isso está sendo muito interessante, um recomeço de tentativa de trazer as artes visuais, artes plásticas, do campo do processo, do fazer, que existia quando Guignard morava aqui e depois desapareceu. As outras áreas todas têm esse lugar aqui, e as artes plásticas não tinham mais, quem sabe isso seja essa semente. Eu queria então agradecer à Fundação Clóvis Salgado por essa oportunidade de estar plantando isso aqui.

Então eu queria também agradecer a todos os nossos patrocinadores, vamos aqui anunciá-los, 'orar' para que eles continuem patrocinando projetos como este. O Arts Collaboratory, que é uma rede de incentivo a iniciativas de artistas no mundo, a Fundação Municipal de Cultura, da Prefeitura de Belo Horizonte e a Usiminas.

Hoje a gente está recebendo aqui a Cristiana Tejo, que é uma figurinha deliciosa, para começar, e é uma curadora independente que tem se destacado bastante no cenário das artes plásticas, fazendo curadoria de exposições importantes. Este ano ela está curando o Panorama da Arte Brasileira no MAM, junto com o Cauê Alves, uma cocuradoria.

E a gente está... o Projeto Conversas (para quem não veio à primeira palestra) vai durar todo o segundo semestre, vai haver palestras até o final do ano, e também duas residências – uma que já está acontecendo, depois vai acontecer outra – e exposições, através dos resultados dessas residências.

O ciclo de palestras traz como tema a permeabilidade dos meios. Um tema geral, sobre o qual cada pessoa traz um olhar: o que é a permeabilidade na arte.

Muito obrigado a Cristiana – é a primeira vez que ela está fazendo interlocução aqui com o CEIA, mas ela é nossa convidada oficial sempre.

CRISTIANA TEJO: Boa noite a todos. Queria agradecer ao CEIA. Conheço o projeto quase desde o início, por acaso, eles foram ao Recife lançar um livro num espaço independente e tomei conhecimento. Também tive oportunidade de conhecer o trabalho do Marco Paulo, que desde então tem sido uma referência importante para mim, e agradecer ao Palácio das Artes por sediar, todos os patrocinadores que tornam possível um espaço de trocas como este e, claro, a vocês que estão aqui, que vieram, apesar do trânsito e de todos os afazeres da vida cotidiana que a gente tem.

O meu agradecimento especial, porque desta vez eu fui convidada para passar uma semana conversando – é um luxo isso – com artistas jovens, e também aproveitei para tentar agilizar uma conversa com o Marco Paulo. A gente está trabalhando num livro sobre ele, então tomei essa palavra ‘conversa’ ao pé da letra, e não preparei um *paper* para apresentar. Isso me dá um pouco de frio na barriga, mas, enfim, eu vim conversar com vocês.

E eu tenho duas questões que eu queria compartilhar, na verdade duas angústias que vêm me acometendo. Como é uma conversa, vocês já ficam sabendo que não vai ter uma conclusão. Uma questão em relação à qual eu não vou levar tão ao pé da letra a questão da permeabilidade e, em relação à segunda, um pouco mais.

O primeiro tópico seria a questão da visibilidade que o Brasil vem ganhando no exterior, especialmente como protagonista da cena econômica internacional. Isso é novo para a gente, e as consequências para o campo da arte – quais são os deveres que nós temos diante disso –, acho que a gente tem que ter uma pausa inflexiva, para sair um pouco do estado quase histórico, de euforia, e de confiança, para se meter um pouco mais em algumas consequências que a gente começa a sentir e que vêm desprovidas de condições para de fato encará-las de uma maneira sistemática, como uma questão de Estado, não de governo.

E o segundo aspecto que vem também me *aperreando* bastante é a consequência do momento que a gente vive, da web 2.0, para o campo da arte. Estou tentando trazer para vocês um material bruto, o que eu venho sentindo e observando como curadora que está em Recife, mas que viaja e participa de muitas comissões. Uma forma de estar perto, de ter uma noção de um recorte do que está sendo pensado, discutido pelos artistas em vários lugares do Brasil. Talvez isso possa soar – para as pessoas que têm um otimismo exacerbado com relação à internet, o que a gente tem vivido, as redes sociais – um pouco conservador, mas quero pensar junto com vocês.

Esse primeiro tópico, a questão da internacionalização ou esse lugar que o Brasil tem ocupado no exterior tem sido inacreditável. Eu faço parte de uma rede pequena de curadores, inclui quatro integrantes: eu aqui no Brasil, o Stijn Huijts na Holanda, William Wells no Cairo e uma dupla, Zhang Wei e Hu Fang, que é o Vitamin Creative Space na China. Estamos há quatro anos num projeto de pequena escala e longo tempo de intercâmbio, um projeto bem silencioso. Uma forma de a gente encarar também a globalização, como é que a gente pode fazer um ritmo e desfrutar um pouco dessas aberturas, desse interesse de intercâmbios, respeitando as diferenças e as questões que são pertinentes a cada lugar. É muito interessante notar que, de que quatro anos para cá, por conta não só desse projeto, mas de outros, tenho notado a diferença de resposta das pessoas quando você fala que é do Brasil.

Há muitos anos, era “ah, um país, uma cultura importante”, sempre uma curiosidade, e, agora, um certo espanto assim: “Nossa... qual o segredo de vocês?” De repente você vira um oráculo. Isso foi uma coisa que me chamou atenção, não só essa receptividade, mas o volume de convites que tenho recebido para explicar o que está se passando no Brasil – de Nova York, Inglaterra, Buenos Aires –, é inacreditável. Todo mundo querendo compreender essa usina; a cultura, a arte sempre tiveram um lugar, às vezes um pouco mitificado, desfocado, as pessoas com uma visão meio geral, mas, na última década, principalmente com esse reconhecimento do trabalho do Hélio Oiticica e da Lygia Clark, esse lugar foi ficando um lugar de autoridade, e, agora, nem se fala, é uma constante.

Ao mesmo tempo, se somos uma nova potência econômica e política, que modelo é esse que a gente apresenta para esses países que até então eram tidos como hegemônicos? Estão vivenciando crises existenciais, econômicas fortes... Não consigo deixar de me lembrar do livro do Stefan Zweig, *Brasil, país do futuro*, e entender o que ele visualizava como algo extremamente positivo. Stefan Zweig escreve esse livro na década de 1940, ele é um refugiado, ele é austríaco, foge da Europa, desencantado, atônito com o que estava acontecendo no seu continente de origem, chega ao Brasil, se depara com o que ele chamava de liberdade, mestiçagem, essa falta de preconceito – isso pelos olhos desse estrangeiro –, falta de preconceito religioso (de fato, ninguém aqui, pelo menos desde o período das Inquisições, ninguém foi assassinado ou morto, como uma política do Estado, por conta da sua religião). A questão racial que ele observava, que por mais que a gente saiba que há preconceito aqui – há diversas camadas, é uma questão muito ainda recalcada no nosso discurso social –, para um estrangeiro de origem alemã, principalmente, de fato não se compara com o que eles vivenciam lá, ele observava isso como uma potência absurda de futuro.

A gente entronizou essa mentalidade, “nós somos o país do futuro” e agora chegou. Somos o país do agora, do presente – porque nós somos bem ‘presenteístas’, a gente pensa muito a curto prazo, porque nós fomos, por diversas dinâmicas, acostumados a viver na adversidade. Como dizia Oiticica, “da adversidade vivemos”, a gente sobrevive numa situação às vezes catastrófica, dá um jeito, cria gambiarra.

Ao mesmo tempo, está acontecendo na Europa não apenas uma crise econômica, mas uma crise de paradigmas, a ascensão vertiginosa da extrema direita. Em especial projetos de ponta, arriscados, projetos de arte contemporânea – a arte contemporânea é um alvo que a gente nota que se processa em vários lugares – alguns curadores da Finlândia, museus como o Kiasma, estão de cabelo em pé, entendendo que é um sinal talvez até de extinção, cortes. Não estão vivendo uma crise econômica na Holanda, não é uma questão econômica, é uma questão ideológica. Neste momento, é importante a gente falar isso, o CEIA surge também a partir de uma motivação, a partir de uma condição dada pela Holanda, é pertinente então a gente se deter um pouquinho nesse aspecto, pegando o exemplo holandês para responder o que a gente pode ensinar para eles.

Recentemente, depois de muito tempo de rumores, se constatou que de fato em 2013 serão cortados 200 milhões de euros da cultura; a Filarmônica não vai ser atingida, o Rijksmuseum não vai ser atingido, ou seja, aqueles espaços mais tradicionais e que têm um lugar social garantido não vão ser tão atingidos, até porque os próprios turistas vão. Mas, por exemplo, De Appel, que é um espaço extremamente importante, historicamente falando, para a arte contemporânea – foi o lugar em que Marina Abramovic fez as primeiras performances, um lugar que desde os anos 1960-70 estimulava uma arte de vanguarda. (É complicado falar esse nome, mas vocês entendem quando eu falo vanguarda, aquela arte que estava rompendo barreiras.) Esse lugar histórico, que tem um programa muito importante de formação para curadores jovens, está na lista, é um dos primeiros que serão cortados. Para a Rijksakademie, que é um espaço em que os artistas ficam dois anos pesquisando, com toda estrutura, e técnicos ali para ajudar (é tão ideal que é irreal), se não me engano, 50% da verba vai ser cortada.

Não sei exatamente, mas uma petição já está rodando o mundo para repercutir. Se a gente observar, talvez seja o interessante no momento de crise econômica, reorganizar, refazer um pouco, diminuir custos, rever... Mas é uma questão ideológica, então é para a gente ficar um pouco em alerta. Eles olham para a gente “agora o dinheiro vai sair daí do Brasil, agora que a gente está aqui lascado, vocês estão tão bem, vamos então inverter”.

É muito difícil você dizer para um parceiro estrangeiro neste momento que o Brasil não tem linhas de apoio para esse tipo de iniciativa, tem muito

dinheiro, mas ele vai para algum lugar que a gente sabe bem, mas isso não fica evidente, não fica claro, para a cultura esse dinheiro também está sendo cortado no país. Uma das primeiras providências tomadas pela nossa presidente em acordo com os ministros foi a área da cultura, “vamos cortar aí”, e o que estava sendo elaborado, amadurecido... claro que a política cultural do Brasil precisa ser melhorada, e muito, mas, nos últimos oito anos, a gente não pode negar que houve uma mudança significativa, os editais, por pior que a gente possa ver. O cenário mais esquisito é as pessoas ficarem completamente voltadas para o modelo edital e só fazerem coisas a partir de edital. Isso é o pior cenário que acontece: pautarem-se apenas por esse modelo; mas o melhor cenário é que antes era uma troca de balcão, você tinha de conhecer alguém na Secretaria, no Ministério, trocar favor, e não faz tanto tempo isso, foi há oito anos. Tudo leis de incentivo, então você tinha que conhecer alguém da empresa para conseguir que seu projeto fosse aprovado, ou então passar o chapéu, uma vaquinha, e conseguia fazer as coisas.

Então, nos últimos oito anos houve uma tentativa de reestruturação da política cultural para fazer os editais, que são públicos, as regras estão claras – o processo de seleção é subjetivo, uma comissão, são seres humanos. Mas você tem os critérios, é muito mais transparente e acessível do que o modelo anterior.

Neste momento, estamos vivendo uma suspensão. A gente está em setembro, alguém consegue me dizer qual é o direcionamento da política cultural do Ministério hoje? Eu não consigo entender ainda para onde está indo. Eu só sei que está em suspenso, e quem trabalha com política cultural, os produtores, os artistas, está todo mundo sem entender muito bem, agora os editais começaram a sair, não sei se vocês notaram, os valores estão mais baixos. Enfim, foram cortados valores, mas a conversa, a discussão...?

E é muito interessante que, quando foi avisado isso na Holanda, que seria cortado 50% do orçamento para cultura a partir de 2013, eles avisaram com dois anos de antecedência. Aqui, não, você está no meio do projeto, o seu projeto desaparece de repente. Como curadora, já vivenciei isso, os artistas estão terminando a bolsa, pronto, acabou, ninguém é avisado, não tem mais dinheiro, esse artista não vai ter dinheiro para mostrar.

E, quando a gente vai se rearticular, como curadores independentes, artistas, toda uma cadeia produtiva, é uma questão de economia também. É uma realidade, uma profissão, as pessoas vivem disso. Aqui não sei exatamente qual é o plano, e nós estamos sendo avisados de uma forma meio truncada. Na Holanda, a classe artística toda foi para a rua. (Não estou dizendo que é para a gente fazer o mesmo, só quero que a gente compreenda esse senso que um meio mais amadurecido tem, que é de chegar, discutir e, às vezes, protestar, isso tem uma visibilidade social, bem ou mal você ganha.) A gente é uma classe que

aparece uma vez na vida e aparece para a sociedade em geral quando algum artista nosso é premiado lá fora.

Recentemente nossa presidente organizou uma exposição sobre artistas mulheres em Brasília, eu estava em Buenos Aires quando saiu a notícia que ela tinha ido para a Argentina conversar com o Eduardo Constantini, pedindo o empréstimo do *Abaporu* para essa exposição. Uma crítica de lá me falou: “Nossa, como sua presidente gosta de cultura, né? Ela veio pessoalmente pedir o *Abaporu*...” Estava todo mundo impressionado, eu disse: “É, lá de fora você está vendo um gesto, mas, assim, a pergunta que tem de se fazer é: por que o *Abaporu* saiu do Brasil?” Como traduzir isso para um estrangeiro?

No mês passado, na *Bravo!*, saiu uma entrevista, dizendo que a presidente foi falar com o Constantini para saber como fazer para o *Abaporu* voltar para o Brasil, aí, ele disse: “Olha, eu tenho muito prazer de abrir uma filial do Malba no Brasil”. E, realmente, se a gente parar para pensar, esse quadro vai voltar – vamos levantar as hipóteses –, para o Brasil num ato heroico, quase uma epopeia nacionalista, finalmente temos o *Abaporu* de volta, e ele vai para onde? “Para um museu.” Qual museu? Vai para onde, para o MASP? “Ok, vai para o MASP”, então vamos discutir a condição em que está hoje o acervo do MASP, sua crise de perfil... ou vai levar ele para a Pinacoteca de São Paulo, pronto.

Quem garante? Quem pode botar a mão no fogo? Quando eu era mais jovem ainda, eu acreditava e botava a mão no fogo, “esse projeto vai dar certo”. Eu não boto mais, até este momento sim, amanhã eu não sei, pode vir uma canetada, um decreto e extinguir a instituição em que eu trabalho. Então, certo, talvez a Pinacoteca tivesse mais sustentabilidade. Mas vamos pensar, então, quais são as condições dadas para as instituições formarem acervo, e é aí que eu quero chegar, questão do acervo. Onde? Como a gente faria isso? Vamos discutir, como seria? Aí, certo, vai voltar para São Paulo, a Tarsila pode ser um ponto de partida para a gente discutir, por exemplo, o fato de a gente não ter uma coleção... Aqui vocês têm o Hélio Oiticica, *Cosmococas*, enfim, e o restante do trabalho, o arquivo, vai vir para cá também? Se vier, ótimo, está aqui, mas eu sei que uma parte importante está indo para o exterior, e isso é um caso apenas.

Então, se a gente for olhando, mês passado, no mesmo mês que a presidente fala disso, o acervo do Augusto Boal – vamos sair das artes plásticas –, depois de uma longa peregrinação da viúva, ela decide vender para a Universidade de Nova York. E, aí, todo mundo grita, quando sai no jornal: “Ai que absurdo, nossa”... o que foi que a sociedade, o governo, todo mundo fez para garantir que esse acervo seja acomodado, trabalhado, evidenciado, quem pode garantir que isso vai acontecer? Então chega um momento em que você fica assim, que bom então que está lá, pelo menos você pode ir lá visitar o acervo, quem tiver dinheiro para comprar a passagem, vai lá e vai poder estudar,

porque aqui não é garantia de nada. Aqui o acervo pode entrar na instituição e, de repente, você não sabe direito onde foi parar...

Isso, acho que a gente tem que ensinar para a Holanda, como a gente trabalha no eterno recomeço, no desequilíbrio absurdo, sempre na corda bamba. Todo mundo: o artista, o crítico, o curador. Na última década foi muito presente esse sentimento anti-institucional, quase uma importação direta da crítica anti-institucional dos Estados Unidos, numa situação em que não há instituição. Como você pode ser institucional, se não há instituição? Talvez essa crítica possa ser incorporada no momento em que a gente vai dando certa solidificação para algumas instituições e aí acho que hoje há uma permeabilidade maior, uma escuta maior das instituições em relação à classe e isso vai sendo estruturado.

A cada quatro anos muda, muda o acervo e mudam as regras, todo ano muda também a dinâmica, eu acho que isso a gente pode ensinar neste momento de grande especulação internacional... como sobreviver no caos.

Novamente vou falar do lugar onde eu estou, que é Recife. Nós temos um exemplo lá que é o Paulo Bruscky, que é um acervo. Na Bienal de 2004, o curador teve a ideia de levar o ateliê dele, o acervo, o arquivo, transportou para São Paulo. Eu acompanho o trabalho dele há doze anos e, já nessa trajetória institucional que eu encampeei, tentei comprar partes do acervo dele para instituições da cidade. Tem Fluxus, livros de artista, tudo que é artista que você imaginar, tem audioarte, ele tem lá Duchamp quando fez a transmissão radiofônica. Recentemente eu fui participar de um encontro em Nova York sobre Paulo Freire, tão interessante, o MOMA querendo discutir o legado do Paulo Freire para a arte contemporânea e para o pensamento institucional. Fui para Nova York para falar de Paulo Freire e Augusto Boal, e não me lembro de outros colegas curadores, instituições, a não ser no educativo, falarem sobre Paulo Freire... Quando eu comentei com Paulo Bruscky, ele disse: “Ah, eu tenho a monografia do concurso que ele inscreveu para passar na Federal, na Escola de Belas Artes, eu tenho”, é uma cópia, mas ele tem o manuscrito. Tentei comprar uma parte desse acervo para a Fundação Joaquim Nabuco, inscrevi esse projeto duas vezes na Petrobras, uma linha para memória das artes e sempre chegava assim na pré-seleção e não ia. Aí eu fui para o MAMAM, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, e a intenção era, além de a gente continuar com um projeto de arte nacional, mostrar artistas nacionais, de várias partes do Brasil, constituir e melhorar a representatividade de alguns artistas da cidade, e o Paulo Bruscky era o primeiro, porque era um pouco antes de ele fazer uma grande retrospectiva no MAC.

Fiz o projeto para comprar quarenta obras do acervo para o acervo do museu, quarenta obras referenciais. Eu não sou do mercado, não tenho a

mínima noção de quanto custa, eu vou pelo trabalho, eu também não sabia, acatei, sabendo que os preços que Paulo me informou eram baixíssimos. Apresentei para a Sociedade Amigos do Museu, que não se interessou pelo projeto, disse: “Não, isso é coisa para você, diretora, ir atrás”. Fizemos um projeto pela Lei Rouanet. Não foi aprovado, e já estávamos em 2008. Tentei a última cartada que era falar com um colecionador de Recife para conseguir comprar o acervo para o museu. Vem a crise econômica internacional.

Em janeiro de 2009, Bruscky entra na Galeria Nara Roesler, que tem tratado ele de uma forma muito digna, uma grande parceria, e está acontecendo o que a gente sabia que ia acontecer. Toda a obra dele está indo embora aos poucos, a gente está digitalizando. Alguma coisa vai ficar, a gente não sabe se a família pensa em fazer uma fundação, o que é complicado, porque esse artista está vivo, é material de trabalho dele. E, por outro lado, é óbvio que ele não tem como manter isso durante muito tempo, e ele está feliz porque o MOMA está interessado, a Tate, então você não vai falar “não venda, ah, não, essa obra tem de ficar aqui em Recife”.

E ele gostaria que ficasse em Recife, que foi o lugar que ele escolheu, nasceu, escolheu ficar, teve oportunidade para ir embora, quis ficar. Mas não é possível, instituições locais, agora, estão sendo dilapidadas, o dinheiro está sendo cortado. É muito complicado notar que esse interesse, essa visibilidade venha acompanhada dessa nossa indisciplina com a memória, nossa amnésia.

A gente tem um nacionalismo, um discurso de autoelogio que é só discurso, que não faz nada pela gente. Estou generalizando muito, é óbvio que tem pessoas que são lutadoras, mas estou falando de uma maneira geral. Faço o que eu posso individualmente, mas não tem eco, até agora não consegui realmente efetivar nada nesse aspecto. Os pesquisadores, as pessoas do meio que estão ali do lado se vêm incapazes de ajudar.

Por outro lado, a gente tem um fenômeno na cidade, um artista que eu acompanho desde antes de ele pensar em ser artista, Jonathas de Andrade, um artista que tem quatro anos de percurso e já foi para a Bienal do Mercosul, Bienal de São Paulo, Bienal de Istambul.

Peço perdão porque eu sei que vocês aqui têm uma outra dinâmica, aqui é tanto artista, e é normal que haja um funil. Vocês têm aqui artistas que já desde muito jovens foram reconhecidos, circulam. Em Recife a gente não tinha isso, não era nossa realidade. Você falava em arte em Pernambuco, poderia ter os anos 1990, os anos 1970, Daniel Santiago, Paulo Bruscky... não está nos compêndios da grande história da arte. Dos anos 1990 em Pernambuco, falando do ponto de vista institucional, Grupo Camelo, que circulou, que ficou mais conhecido – Oriana Duarte, Marcelo Coutinho, Paulo Meira. Aqui a gente vai nomear, são muitas pessoas que são importantes e que saíram daqui,

são daqui. Nos anos 1990, Cao [Guimarães], Marco Paulo [Rolla], sei que é de uma geração que veio dos anos 80, Valeska [Soares], Rosângela [Rennó], o pessoal da metade dos anos 90, Laura Lima, anos 2000... É um fenômeno que, enfim, essa visibilidade, essa questão de ter diversas temporalidades, diversas instâncias de legitimação, para vocês, é uma constante. Mas, para a gente, não é, estou trazendo uma espécie de espanto de algo que ao mesmo tempo a gente criou, cavou, a gente queria obviamente um lugar na cidade, dos anos 1990 para os 2000, a gente em Pernambuco criou um sistema interessante para as artes, uma bolsa de pesquisa em 2003, a primeira foi em formato de residência. A gente tem um salão que é bem antigo, a gente muda o formato de 2002 para 2003 – não era residência, era bolsa de pesquisa para o artista passar um ano fazendo um trabalho experimental e ganhava na época 15 mil reais, 1500 por mês, dez meses para fazer um trabalho novo, apostar no novo. E, por outra lógica, que é a do projeto, que não existia ainda, o que faltava para dar um salto, então essa foi uma virada para a gente, para vários artistas da geração de 2000.

Vocês acham que comecei a trabalhar há dois anos, mas minha geração é 2000, isso foi muito importante para os artistas terem condição de parar um ano para fazer – claro que não faziam só isso, mas você podia fazer o que você quisesse com o dinheiro, comprar equipamento, pagar alguém para te orientar. No início, foi isso, no outro ano teve uma orientação ainda meio vaga, mas alguém acompanhando. Em 2002 a gente começa o primeiro SPA das Artes, primeira Semana de Artes Visuais de Recife. Acho interessante, porque não é a densidade de passar um ano pensando um trabalho, é um momento de encontro, uma semana de interferências na cidade, palestras, criar redes. É um outro modelo que foi criado, grande parte dos gestores eram artistas, e isso ajudou muito a quebrar, a enfrentar a burocracia.

Tem o MAMAM, que tinha um projeto que começou em 2001 a ser levado mais a sério, quando Moacir dos Anjos assumiu o museu, era ter um espaço de visibilidade para uma produção contemporânea brasileira – inicialmente eram artistas mais históricos, que para a gente era importante ver. Outra coisa: a gente vive em um lugar em que a formação é feita por livro. Na época nem existia internet direito, então é livro, é foto, ver Cildo Meireles ao vivo em uma exposição em 2001 por exemplo, para mim foi superimportante, para os artistas jovens, Antonio Dias é importante a gente ver, [Artur] Barrio... Talvez seja normal para alguém que esteja em outro lugar, que tenha museus, que tenha espaço, mas não existe só Rio e São Paulo.

Aqui vocês têm acervo que fica, que está sendo mostrado. Porque não adianta você ter acervo sem mostrar! Perguntei agora “onde é que eu posso ver muita coisa do Guignard? Está em exposição?” “Não...” Estou dizendo do que é mostrado. Então isso foi um projeto no acervo, em Recife. Na cidade,

os artistas ficavam com ódio, porque queriam só ter artista pernambucano no museu. Não entendiam que tem outras instâncias no museu, outros lugares que os artistas podiam mostrar, mas o MAMAM tinha essa linha de trabalho, tinha que cumprir um papel, e cumpriu.

Com o passar do tempo, em 2006, tem o MAMAM no Pátio, um espaço experimental dentro do Pátio de São Pedro, dos séculos XVII-XVIII, incrível, perto do mercado São José, o mercado público mais antigo da cidade, perto do camelódromo – é uma bagunça, lindo, um lugar incrível. O MAMAM no Pátio faz parte de um circuito de espaços – tem o centro de Design, há várias instâncias lá municipais, o memorial Chico Science (mangue beat) no memorial, Luiz Gonzaga. Acho que a gente herdou em Pernambuco, na última década, muitos projetos que ajudaram a oxigenar o meio, a criar uma visibilidade, os artistas começaram a ter consciência, que eu acho superimportante, se contextualizar, dizer que não existe só Pernambuco. Tem aquela identidade fechada, que até hoje é a oficial, de Pernambuco, do nordestino, acho que, por outro lado, também a Fundação Joaquim Nabuco ajuda, com cursos, com palestras, com muitas coisas.

Então a gente criou algo na cidade, a gente queria também entrar no mapa e agora veio a resposta, só que a gente não tem fôlego para enfrentar, confrontar, observar. Como a gente pode, então, tirar proveito disso? Nós não sabemos! Aí, nesse momento em que há essa visibilidade, começa corte de verba, tem uma mediocrização, uma falta de renovação em muitas coisas. A gente está acompanhando um pouco isso, um certo declínio, jovens pesquisadores, jovens críticos saindo da cidade, indo para um lugar melhor, “o que eu vou fazer aqui?”

Por isso, eu tenho esses dois casos para partilhar, um artista que tinha uma trajetória e que agora tem esse espaço cada vez maior – brinco que virei quase *personal curator* do Paulo Bruscky –, a gente tem feito exposições (eu, Paulo, a família) para mostrar à cidade, porque senão fica a fama, é um discurso sem ter a prova ali, é melhor que as pessoas vejam e tirem suas conclusões.

O Jonathas [de Andrade] esse ano ganhou a bolsa do Marco Antonio Vilaça, do prêmio Pipa ele é finalista, foi selecionado no Videobrasil, está no Panorama [da Arte Brasileira], está na Bienal. Toda vez que ele vem me contar que ganhou mais um prêmio, dou os parabéns e só lembro para ele que ele pode errar. “Pé no chão, e entenda que às vezes você pode dizer não também, porque quando você notar que não está tendo condição de você fazer esse trabalho, diga não”, enfim só estou de lado, de olho nele, porque eu conheço e acho que é meu papel contar para ele. Não é proteger, mas só observar as armadilhas onde ele pode não se dar muito bem.

Então temos aqui uma discussão de arquivo físico, a gente não tem esse acesso a essa história, não tem como sistematizar nós mesmos. Quando eu

comentei que estava indo para Nova York para esse encontro sobre Paulo Freire, o Moacir [dos Anjos] disse: “Eita, daqui a pouco o MOMA vai nos ensinar quem é Paulo Freire”. Que isso? A gente não estuda direito, então eles vão ensinar para a gente quem é Oiticica, se não forem umas iniciativas que deem conta de pelo menos colecionar – aqui vocês têm, isso é louvável, que tenha, que esteja aqui, que a gente possa vir e ver, sempre que for possível.

O segundo ponto é o aspecto desse arquivo infinito que é a internet, o 2.0, um paradoxo da nossa vida. Essa discussão vem aqui no Brasil com um empoderamento das classes ‘c’, ‘d’ e ‘e’, uma ascensão econômica, que, no início, deixou a classe média – nos deixou, eu vou me incluir – boquiaberta. Eu não estava entendendo o que estava acontecendo, depois, juntando as peças, acho que também outra questão que a gente no meio da arte... a gente tem esse pudor com dinheiro, ninguém pode falar.

Não sei qual foi o artista que disse que a primeira vez que viu uma negociação entre um galerista e um colecionador, o choque foi tão grande que era como se tivesse visto os pais transando. Aquela coisa que você não quer ver, é um choque, eu não quero participar. Então a gente tem essa situação para o artista, pode ser bem delicado.

Eu, como curadora, a primeira vez em que eu trabalhei com artista que tinha um valor de mercado eu não sabia de nada. Só fui saber os preços porque era uma exposição que a gente estava fazendo meio mambembe, não tinha muito dinheiro, a gente foi fazer uma planilhazinha do valor para o seguro, o metro quadrado era em dólar, e muito caro, eu fiquei assim, “menino, custa 150 mil dólares?”, ele, “é”, fiquei tão impressionada, eu trabalhava em grande parte com artistas jovens, fiquei chocada. No nosso meio, a questão econômica é um tabu, um certo desconforto. Acho que a gente fica muito à parte dessa discussão global, é uma questão social, está aí na porta.

Eu sou curadora independente hoje porque a função que ocupo na Fundação Joaquim Nabuco é de formação, então sou responsável por pensar em seminários, publicações, curso projetos de formação, cursos, palestras e seminários, então, de fato, eu sou uma produtora independente, por esse lado. Agora, há dez anos, quase que eu trabalho em instituição, então não posso fechar os olhos para questões que são mundanas também, então acho que a gente tem no meio da arte um certo pudor de se ‘sujar’ com questões que interferem no nosso trabalho, no dinheiro, na visibilidade, e assim vai.

O que eu não compreendi naquele momento é que estava havendo um empoderamento das classes ‘c’, ‘d’ e ‘e’. Então a classe média se refugiou. Assiste televisão na TV a cabo e deixa a TV aberta para o povo. É uma questão social de empoderamento, a miséria está diminuindo no Brasil, as desigualdades ainda existem, isso é um outro parâmetro que talvez a gente tenha que ter um *know*

how para conviver com diferenças sociais e com injustiças também. Então é uma convergência de uma questão que é do Brasil e do modelo em que o Brasil vem apostando, há algum tempo, e a internet 2.0, que empodera o cidadão – o cidadão não, porque acho que só 40 ou 60% por cento da população brasileira tem acesso constante à internet.

Quando você empodera, tem que ter condição de a pessoa ter um pensamento crítico que possa selecionar e possa transitar por essas informações. Aí vem o meu relato, o meu desabafo, como professora – sou professora há oito anos, de alunos de graduação, também como curadora. Primeiro: informação não significa conhecimento, a gente pode até saber disso, mas não introjeta isso. O fato de estar tudo à mão, não significa que a gente consiga de fato ler o que está ali.

Então eu tenho essa sensação de *déjà vu* constante, de abrir os portfólios e olhar: “Eita, mini Cao Guimarães, mini Marco Paulo, mini Laura Lima, minifulano”, e, às vezes, a pessoa nem tem consciência, viu em algum lugar, fez a performance...

E outra coisa: performance, eu posso dar uma cambalhota e é performance, lá em Recife então que a gente tem um carnaval muito criativo, a gente se fantasia, se traveste e passa uma semana vivenciando essa fantasia incrível, então é um problema para a gente falar de performance em Pernambuco. Quando eu estava na Fundação, a gente levou dois anos para levar um acervo, isso pré-YouTube e pré-UbuWeb. Em 2004, finalmente, a gente conseguiu comprar um acervo de videoarte internacional, com 129 trabalhos. Tem tudo da Marina Abramovic, de 1974 até 1988. Tem John Baldessari, Chris Burden, Ana Mendieta, Gordon Matta-Clark, e muito mais artistas. Está numa videoteca, artista podia passar o dia todo vendo esses filmes. Sabe qual é a média de visitação? Uma pessoa por mês. Não existia UbuWeb, então eu me perguntava: o que os artistas jovens estão fazendo? Eles estão vendo o quê? Vocês estão estudando como?

Eu via muitas vezes no SPA uma performance, eu dizia: “Ih, essa pessoa não viu Mike Kelley, não viu Paul McCarthy...” Sabe, figuras históricas, não viu... porque está repetindo, então, achata... Fica uma situação constante *déjà vu*. Quem está do lado da instituição, curador, se você tem cinquenta pessoas trabalhando com uma temática semelhante, com material semelhante, eu vou ter que gerar um critério para escolher um. Estou notando que, de dois, três anos para cá, isso está ficando mais e mais óbvio, essa pulverização do conhecimento. E tem a questão da ansiedade, do tempo. Vai trabalhar, vamos arregañar as mangas, vamos estudar, entende? É uma urgência, na internet tem não sei quantas coisas acontecendo, não sei do que participar, você tem que estar no Facebook, ter 50 mil amigos, todo mundo curtir, curtir, curtir...

O que é isso? O que está acontecendo? É uma realidade, um fenômeno, e como a gente da história da curadoria vai lidar? Qual o papel do curador nisso? Gerar um filtro? Que critérios a gente vai ter daqui a um tempo? Com que arte a gente vai lidar? Eu não estou querendo um gênio, não é o mito do século XIX, artista genial, original, mas uma pesquisa, poxa... sabe, vamos falar de ‘sustança’, poxa! Duas palavras vão virar um palavão, vai ser censurado: ‘qualidade’ – “uuuu, coisa feia, elitista, conservadora, volta para casa [...]” –, qualidade vai virar um tabu, ninguém vai poder falar em qualidade; uma outra palavra também é ‘consistência’: “Que caretice, por que consistência...?”

Alguns alicerces que a gente tinha como certos na arte, para uma geração que tem vinte anos hoje talvez possam ser entendidos como “legais”, mas será que o que eu entendo por qualidade é o que você entende por qualidade? Também tem isso. Será? Então eu tive experiências no ano passado traumatizantes, eu ficava olhando, primeiro, que artista que nasceu em 1991, 1992, está todo mundo aí produzindo, vamos fazer, vamos acontecer, certo? E que pensamento está sendo gerado disso? Ou realmente isso vai sair de moda? A gente não vai mais poder falar disso? Aonde a gente vai parar como curador?

As instituições... esse arquivo infinito da internet... tudo você vai arquivando, e uma coisa que eu acho superimportante é o como há uma despolitização muito grande dessa geração... Eu que não entendo muito, sou analógica em muitas coisas, eu fui aprender recentemente que tudo que você posta no YouTube vira propriedade do Google, nada é seu... eu quero saber se as pessoas estão pensando nisso. Quando o “Seu Google” decidir – vamos pensar assim, nos anos 1980, a gente pensava na bomba nuclear, mas uma bomba nuclear hoje seria isso –, os ‘donos da internet’, que a gente acha que é de todo mundo, dissessem assim: “Pronto. A partir de agora vocês só podem entrar aqui se pagar não sei quanto, eu vou apagar...” Muitas coisas vão ser destruídas por serem digitalizadas...

Nós, seres humanos, somos seres de crença, vamos acreditar que vai dar tudo certo, mas e se não der? Outra questão também: como a gente vai conhecer algumas particularidades do nosso tempo? Por exemplo, você consegue pegar as cartas do Mário Pedrosa, pode ir ao acervo na Biblioteca Nacional, estão lá as cartas, você pode estudar, tem e você pode articular. E os e-mails? Como a gente vai saber o que as pessoas realmente discutiam? Para onde vai essa informação, que pode ser preciosa para a gente conhecer a arte brasileira?

Outro dado, Mário Pedrosa está sendo traduzido pelo MOMA, aí, daqui a pouco, a gente também vai aprender sobre Mário Pedrosa através do MOMA, através dos estrangeiros. Eu estou muito irônica, vocês me perdoem, eu sei que é leviano, eu não consigo deixar de expressar isso. Uma questão que eu

fico pensando, qual vai ser o nosso papel como pensador da arte, o artista que gera, será que esse lugar da arte como um lugar do conhecimento, gerar conhecimento, isso vai ser destituído de lugar? A arte não vai ser mais conhecimento, a arte vai ser informação consumida e descartada, é para isso que a gente está seguindo? Espero que a gente consiga fazer como a Mafalda: “Para o mundo, eu quero descer!”

Talvez essa minha angústia, também, esse meu estado de espírito, seja por observar que, com 35 anos, eu não estou entendendo muita coisa mais... Eu achava que ia demorar mais tempo até gerar um certo *gap* geracional, e eu converso com pessoas de vinte e poucos anos, e eu fico impressionada com a fluidez, a permeabilidade... Mas talvez seja querer demais, quem sou eu para exigir que essa permeabilidade seja menor?

Quem somos nós, aliás, de outra geração? A pergunta também recai sobre a Bienal, que acho que tem uma questão, que a gente nunca vai responder que foi a da Lisette Lagnado, “como viver junto?”¹ Como a gente vai habitar esse campo *arte*, e o que vai significar ser curador desse campo, o que vai significar ser artista nesse campo *arte*? Sem presunção, não estou achando que os artistas não estejam pensando nisso, só acho que, às vezes, a gente não dá tempo de parar para pensar, “porque eu tenho que postar a minha nova coisa no Twitter”...

É um pouco isso, só queria jogar essas inquietações e ver o que vocês dizem, o que a gente pode pensar juntos. Obrigada.

AUDIÊNCIA: Eu queria saber, você falou muito sobre as pessoas novas que estão produzindo, 1992, eu sou de 92. Eu queria entender isso que você falou dessa permeabilidade, qual é seu ponto de vista dessas pessoas com as quais você anda tendo contato, o tipo de conversa, se você acha que isso tem que ser canalizado. Enfim, o que você acha dessas pessoas que estão chegando agora?

CRISTIANA TEJO: Eu conheço poucas... Uma coisa boa de participar dessas seleções é sempre ter um termômetro. Acho que uma das questões que o curador precisa ter é uma elasticidade, uma resiliência para a gente poder dialogar, poder continuar conversando. A maneira do ser humano também, a gente se fecha muito nas nossas gerações e numa forma de estar no mundo, então o que eu observo, tento criar um diálogo, mas eu ainda não tenho.

Não tenho conversado tanto com esses artistas mais jovens, mas tenho ficado um pouco decepcionada... Talvez seja um problema meu, expectativa de quem está há dez anos trabalhando na cidade, tentando gerar um espaço de amadurecimento, de conversa, e o resultado é essa virada de costas... Minha instituição tem muitos problemas, agora você não ir ver um acervo daquele...

1. Refere-se ao título da 27ª Bienal de São Paulo, 'Como viver junto', realizada em 2006. Lisette Lagnado foi a curadora-geral da exposição.

AUDIÊNCIA: Você acha que é um descaso?

CRISTIANA TEJO: Sinto uma certa arrogância. “Eu tenho tudo na internet, eu não preciso de você, eu já faço”...

AUDIÊNCIA: Como se fosse obsoleto?

CRISTIANA TEJO: É, obsoleto... Acho que tem uma questão de empoderamento de uma juventude que é legal, que tem potência. Mas tem que ter estrada, quando a gente é jovem, a gente quer tudo para ontem... E na arte não é assim, é tempo, é reflexão, é estudo. Minha formação, como a do meu colega Moacir dos Anjos, é autodidata, a gente não fez curso de arte, não tem isso lá. Os artistas se formam por outras instâncias, não têm uma faculdade, esse bacharelado onde dou aulas, a primeira turma se formou no final do ano passado, o que tem na Federal² é licenciatura, o pessoal vai aprender a ser arte-educador. Então, é diferente, é um meio diferente, mais aberto, e a gente foi fazendo as gambiarras que eram possíveis. Então, enfim, estou ainda em formação.

Outra coisa que às vezes me espanta: a pessoa olha para mim como se fosse o oráculo, a curadora... Eu me sinto uma iniciante, aprendendo. E leva tempo, então acho que essa imediatez, essa geração tem muita coisa em mãos, é verdade. Se a gente for ser bem raso, você não precisa de uma faculdade, você pode ter muita coisa na internet, grupos de discussão, pode pegar bibliografia. Agora, é a interlocução e é o amadurecimento. Acho que tem um aspecto interessante quando você tem grupos, você se junta, porque tem um interesse mútuo e tal, você se fortalece. Por outro lado, a questão ruim é que você perde o contato com o outro grupo que não tem exatamente seu mesmo interesse, e se você fica só nesse mundo...

Quem vai dizer são vocês, não somos nós, vocês é que estão moldando. O que a gente pode é dar um testemunho por termos essa dupla vivência de um mundo – eu me lembro exatamente de quando o mundo era analógico e eu estou aqui no mundo digital. Então, talvez, minha geração possa ajudar tendo uma certa escuta, compreendendo alguns signos, mas, mesmo afastados, ser mais condescendentes com algumas coisas.

Agora, na arte, tem que ter tempo, então, assim, com 22 anos estar na Bienal, isso todo mundo quer... interessante que há uma inversão também, a Bienal era uma consequência, mas está virando um início, “eu quero o status, eu quero estar lá”, a pergunta “você tem trabalho? Qual é seu trabalho? Vamos discutir seu trabalho? Você consegue ouvir?” Isso também é uma outra questão, ouvir... Ou você vai dizer: “Ah, esses retrógrados, esses curadores não sabem nada, não sei o quê...”

2. Universidade Federal de Pernambuco.

E não é o objeto analógico, é uma sensibilidade. Tudo que é direito vem com dever. Só ter o direito, não ter o dever, eu acho complicado. Frustração, saber ouvir ‘não’, uma série de coisas...

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu me pergunto se, de certa forma, todas as abordagens que você está levantando não recaem sobre o corpo, sobre os modos de docilização do corpo. Na medida em que somos seres sociais, somos seres docilizados e, revendo toda essa imediatez, essa superaceleração, fica mais claro para nós. Eu posso me considerar até de uma geração anterior, então vivi mais o analógico do que você. Nós podemos começar, através dessa análise comparativa, a perceber modos diferentes de docilizar e me pergunto se, a partir de um distanciamento crítico, não seria nossa função, como gerações que sofreram outros tipos de docilização, resguardar a memória desses métodos de docilização para que as gerações mais futuras, mais presentes e futuras, tenham essa referência de modos diferenciados de docilizar?

Porque o que acontece é o perigo da invisibilidade. Eu estou lendo um texto da Donna Haraway, aquele famoso manifesto³ dessa feminista, que se posiciona criticamente com relação ao feminismo tradicional marxista e inclui como elemento problemático do feminismo a questão do ciborgue. Então, uma questão que eu li hoje em uma página desse capítulo e que me tocou muito, me impactou, é quando ela fala: “O perigo da internet, de toda essa tecnologia avançada é o da invisibilidade”.

Então toda docilização, nós sabemos isso desde a época da Igreja Medieval, trabalha com dispositivos de apagamento, de naturalização, mas, nos momentos passados, havia uma presença corpórea, e esses dispositivos incidiam sobre o corpo. O que está acontecendo atualmente é um nível de sutilização tão grande dos dispositivos de docilização, que nem mais o corpo está precisando perceber, está passando por uma esfera, para um nível tão avançado de virtualidade, de invisibilidade, que o corpo está perdendo a capacidade de reconhecer criticamente os modos de docilização.

Então, acho que uma geração lúcida consegue resgatar, como patrimônio, uma consciência crítica sobre os modos de docilização, e acho que uma função, uma responsabilidade dessa geração é transmitir para as novas gerações os modos como essa pessoa mesma foi docilizada, alertando para a consolidação e o desenvolvimento de uma visão crítica sobre os modos de docilização que estão sendo operacionalizados hoje. Isso também faz parte de um desabafo, de uma reflexão, de tudo que você me trouxe.

CRISTIANA TEJO: A gente está falando de pessoas com *backgrounds* completamente diferentes. Minha primeira experiência como professora de história da arte era

para alunos de publicidade e jornalismo, e é um grande desafio, ainda é. Hoje eu não dou mais aula para esse curso, mas minha formação é em jornalismo, então, na faculdade a gente pensa muito em como se comunicar. A melhor mensagem, aquela que chega ao outro, não é a mais linda, a mais elaborada, depende do público, então, a clareza e a simplicidade são muito importantes para a comunicação.

Havia diferenças claras de referências, o que cada um conhecia, ou não. Eu pensava “com quem eu estou conversando?” Essa era minha interlocução, então, como me comunicar com essa pessoa. Isso já faz oito anos, a internet ainda não era internet 2.0... Não quero ser moralista, eu não sou dona da verdade, mas a gente tem uma experiência de vida, um percurso, então, o que a gente pode fazer é ir pontuando.

Essa postura behaviorista, você chegar e fazer uma pesquisa para entender o que a pessoa gosta de consumir, isso é passado, a indústria está desenvolvendo cheiros e coisas para você escolher sem nem saber que você está escolhendo. Também tem alguns truques que você pode... antes de abrir o site e ler uma informação, se fazer algumas perguntas, “eu preciso de fato dessa informação? Essa fonte é realmente fiel? É confiável? Isso que eu estou lendo é leviano?” São coisas que você pode dizer, quando a gente entra em uma loja e quer comprar alguma coisa, a gente também pode se perguntar, “eu realmente preciso disso?”

É uma questão muito ampla, muito complexa. Essa docilização – e é docilização da arte também...

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): E, novamente, insisto: até que ponto o corpo? O ponto de partida em todos esses processos educacionais, de conformação, de condicionamento, se o corpo não seria realmente o ponto-chave.

CRISTIANA TEJO: Mas a gente está num momento em que o mundo é ‘sem fronteiras’, certo? Fronteiras são muito concretas para grande parte da população mundial, para meus conterrâneos de lá, que têm que andar 5 quilômetros para conseguir um balde d’água. Então, é esse corpo, a gente está falando de docilidade, mas também tem corpos que são brutalizados, é outro tipo de submissão e, aí, o desatino, você fica olhando para todas essas temporalidades, esses pontos de vista, e como é que você se situa nisso?

Leonilson dizia “são tantas as verdades”... Então, um dos problemas, que eu acho principal, é que a gente não está conseguindo entender qual é a nossa verdade. Não está tendo tempo de maturar qual a nossa verdade, “o que realmente eu quero? O que realmente eu faço? O que realmente me interessa?” A gente também tem medo da autoridade, não quer ser autoritário... a gente confunde autoridade com autoritarismo, e assim vai...

3. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” (1985).

Sempre a questão de ser aceito é forte, mas agora acho que expandiu. Não é mais só a juventude, a gente está com juventude expandida, um povo de cinquenta anos que vive na casa do pai e da mãe. A irresponsabilidade, uma postura *blasé* diante da regra, se você não pagar, alguém vai pagar por você, isso é ético?

Essa questão de ética é muito delicada, não há mais ética coletiva, então, cada um por si, “quero a minha visibilidade”, se não tem, “vou te sacanear”...

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Queria falar um pouco sobre essa questão da formação do artista, sobre a angústia da pressa e do como não entrar na situação complicada. O meu foco, quando eu estava iniciando a escola e ainda pensava “será que eu vou ser um artista? Eu estou estudando isso aqui, mas eu não sei nem se eu tenho esse poder, esse lugar aqui...” era me encontrar e produzir uma coisa que me fizesse acreditar que eu era aquilo, que eu podia, a partir de um esforço do fazer, ter trabalho, ver uma produção que está aí e experimentar essa produção, eu acho que eu teria um certo constrangimento de mandar trabalho para um lugar sem ter trabalho...

E isso é sério, acho que isso acontece hoje porque é permitido, permissivo – mais permissivo do que permitido – pelo atravessamento do virtual, esse virtual como matéria de valor, porque a arte é virtual, e a pessoa não quer mais materializar, porque senão ela fica obsoleta, porque ela materializou. O objeto é obsoleto... Então você trabalhar demais e não saber de tudo só por saber, é ser obsoleto. Você estar no seu ateliê pintando vinte horas um trabalho, ou você fazer cem desenhos num dia, essa coisa já não é valor mais, você perde tempo...

CRISTIANA TEJO: O valor é assim, quantas residências você está fazendo ao mesmo tempo... quantas pós[-graduações] ao mesmo tempo, visibilidade!

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): A residência, que seria um dispositivo e consição do fazer... a ideia da residência era como o lugar do fazer, um lugar em que você recebe uma possibilidade, que antes não existia, para produzir. O que talvez esteja resultando numa preguiça, ou num não fazer, porque a pessoa pode ir para a residência e só ‘pensar’, que também é mais ‘chique’ não fazer...

CRISTIANA TEJO: E é social também, porque, na verdade, a residência está virando um lugar para ter contato para a próxima... Eu te convido também, você me convida e eu te convido, e a gente vai... não discute de fato o trabalho...

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Tem uma outra coisa também, por causa de todos esses dispositivos e da virtualidade como um valor máximo, acho que

há uma despreparação para as pessoas mais jovens, de entender que você tem que gastar do seu dinheiro no trabalho e não ficar esperando que na próxima oportunidade alguém dê um dinheirinho para você fazer um trabalho... Acho que você tem que saber o valor que você gasta ali.

CRISTIANA TEJO: Tem que investir mesmo, porque senão vira uma coisa assim: eu vou depender do sistema, ele vai me dar todas as condições e eu só vou trabalhar para ele, ponto.

Tem que ter ‘gordura’, tem que ter excesso, tem que ter feito, tem que ter errado! Bota em prática, porque às vezes não tem nem o que dizer, porque não é projeto, vamos ver funcionando, vamos lá, materialmente chegar lá e na situação do trabalho!

Eu tenho uma dificuldade imensa, a pessoa fica descrevendo... eu quero estar no espaço e ver, ter que me afastar e voltar, e se você puder me dar mais que cinco minutos eu agradeço... porque também tem isso agora, você tem que ver num minuto e já soltar uma frase de efeito, uma coisa assim. Tem tempo, eu sou uma pessoa superlenta, fico ruminando.

São tantas as questões que a gente tem que parar para pensar, mas acho que a principal é essa, tempo...

Tenho pensado nisso, falar com jovens. Um jovem curador – porque é o fenômeno, é curador de 22, 23 anos. Da mesma forma que um artista de 22, 23 anos. A capacidade intelectual de a pessoa absorver, processar e, aí, no caso do curador, escrever textos incríveis. Uma das primeiras perguntas que faço é: “por que você quer ser curador?” Faço para o artista também: “por que você quer ser artista? O que exatamente traz você para a arte? Dinheiro? Você me desculpe, não é aqui que você vai encontrar. É o glamour? Também não”. Nem todo mundo vai chegar no glamour. E, aliás, o glamour é uma parte que você às vezes não consegue nem curtir, nem tomar um *champagne*, porque ainda está estressado, pela montagem, por tudo ter acontecido.

Um curador tem que ter uma resiliência em todos os momentos, desde o momento em que você pensa num projeto, que vai demorar às vezes anos para você conseguir fazer, conversar com o artista, conseguir convencer a instituição, conseguir o dinheiro, todo tipo de problema, de bronca, porque eu não sou curadora que chega no primeiro dia e depois só volto para o *vernissage*. É estar lá todo dia, vamos montar, vamos pintar, vamos fazer. E, outra coisa, essa inteligência emocional (eu sei que virou uma coisa meio clichê, daquele livro *Inteligência emocional*): acho que tem um aspecto que é real, você precisa lidar com uma pressão tão grande, precisa ser psicólogo, diplomata.

Então pensar na formação do curador, você tem que fazer análise, para poder domesticar o seu ego, tem que criar ferramentas de comunicação, tem

que saber ouvir, tem que respirar, contar até dez para conversar, voltar para o jurídico e tentar negociar... é isso o trabalho do curador, na grande parte das vezes, e aí sobra às vezes um pouquinho de tempo para a gente sentar e escrever um texto.

É um embate com o espaço – novamente o espaço –, curador é isso, é observar esse espaço e tudo o que o que está ao seu redor, a parte política, econômica, levar tudo isso em consideração para poder formar um projeto, para conseguir fazer a coisa acontecer, para pensar no perfil do artista que vai ser bacana, pensar no público, são tantas as camadas... Então, com 23 anos, me desculpe, mas você não tem experiência de vida. Você pode ser uma pessoa que escreve superlindo, bacana, toma chope, sexy, legal. Essa é uma das instâncias, vamos daí a ter a resiliência, ter a frustração, saber ouvir ‘não’, saber respirar e dizer assim “eu não vou passar por cima de outra pessoa porque eu quero, quero, quero!” – é uma ambição, é uma coisa desvairada...

Idade mínima para fazer isso é, para mim, 27 anos, antes disso você é assistente, não pode assinar uma curadoria.

Tem para todo mundo. Então a idade, 27 anos, que Simone de Beauvoir dizia: a idade da razão. Antes, não, antes você é corpo, é fofo, tem vontade, depois você vai caindo na responsabilidade.

Vamos esperar, uma coisa é você despontar, agora, você ficar... essa é a grande questão, é estabilidade. Se quer ser um meteoro, tudo bem, estourou tal, agora você vai ficar? Vamos esperar um tempo para ver se a pessoa sustenta. É estabilidade, quando você tem 23 anos, o horizonte é curto, você acha que vai morrer amanhã, tem que fazer tudo agora.

Claro que há exceções, mas há exceções porque há uma regra. Você pode ter repertório, claro, aos 23 anos. Mas um curador (ou um artista) não é só repertório, é caráter, é ética, é experiência... então claro que pode ter exceção, a pessoa pode ter amadurecido muito rapidamente. Mas, na nossa sociedade, o que prevalece é o intelecto, a capacidade da pessoa. Recentemente estava vendo uma matéria sobre uma jornalista, Cristina Tavares, que foi uma grande lutadora na época da ditadura e botava apelido nas pessoas, e ela batizou um dinossauro da política pernambucana, coronelista. Ela dizia “fulano: uma inteligência à procura de um caráter”.

Várias situações em nosso mundo que essa pessoa é um crânio, mas não consegue ter empatia com o humano. Aí adianta você estar em um cargo de poder? A gente precisa também dar tempo para essa pessoa se desenvolver, às vezes acho só isso.

Levei muito tempo para me dizer curadora. Comecei a trabalhar com 26 anos na Fundação, fazendo as exposições, mas nunca me dizia curadora. Apesar de fazer curadoria – eu nem entendia o que era curadoria direito –, não era esse

lugar, era uma coisa necessária para a cidade, só isso... eu só estava cumprindo, era jornalista, escrevia sobre arte no jornal, gostavam do meu texto e me convidaram, mas eu tinha completa consciência de que eu tinha 26 e era uma pirralha. As pessoas que trabalhavam comigo, a maioria tinha quase a minha idade de Fundação Joaquim Nabuco! Então eu tinha consciência, eu dizia: “Eu estou aqui para aprender, sabe, me ensine tudo, eu não sei de nada”.

Não é que essas pessoas não tenham condição, é esse lugar que se quer preencher. O lugar do poder, que é parecido com esse do artista que quer estar na Bienal antes de ter trabalho... o curador que quer estar à frente de uma exposição sem ter uma trajetória, um trabalho, um pensamento, acho difícil, não custa a gente esperar algum tempo... Tudo isso é um sintoma dessa aceleração. Alguém está ganhando com isso?

No jornalismo, quando comecei, eu tinha consciência de que estava sendo contratada no lugar de uma pessoa que já tinha muito tempo de trajetória. Eu não tinha muita consciência histórica e era muito mais fácil ser domesticada pelo jornal, me submeter às condições. Apesar de achar que estava revolucionando alguma coisa, eu era uma massa de manobra, tinha 23 anos. Tinha muita consciência disso, me pergunto se hoje isso é uma ficha que cai para todo mundo.

Acho que há uma certa arrogância nisso, porque com 21 anos eu já posso fazer uma exposição, não preciso pensar, nem ouvir você, por que eu vou ouvir você? Você é velha, ultrapassada, não entende o que a gente está falando...

AUDIÊNCIA: Boa noite, só um comentário também e uma pergunta, mas eu fiquei um pouco... duas coisinhas que me chamaram atenção nesse campo das artes, o preço dos trabalhos do Paulo Bruscky... de isso ter acontecido assim, tive oportunidade de estar lá no ateliê dele no ano passado...

E, de certa forma, por eu acompanhar o que acontece em Pernambuco às vezes, questões da música e tal, tudo o que você falou sobre Minas e pensando nessa questão de permeabilidade, como funciona isso quando você tem um olhar meio colonizado, porque você contando sobre o panorama de Recife me passa ser o extremo oposto assim, talvez por questões de como em Pernambuco se trabalha a questão de cultura popular e arte contemporânea de uma maneira muito fluida, muito mais fluida do que em outros lugares, parece que lá também é o paraíso...

CRISTIANA TEJO: ... é, agora, a gente está fechando um círculo, tá? Isso tudo é um relato de algo que está fechando o círculo... e não é fácil, a gente teve agora quatro anos de Ariano Suassuna como Secretário de Cultura e, quando perguntaram qual era o projeto dele, no jornal, ele [respondeu]: “O meu

projeto é dar cultura para o povo”, cultura para o povo? “Minhas aulas-espétáculos para o interior do estado”, então a gente tem isso, nosso Secretário de Cultura que acredita que o seu papel é difundir, que a cultura é ele, é o trabalho armorial dele...

É uma cena pulsante, sempre foi, claro que sempre existiu artista, a arte está lá, agora o meio da arte era inconsistente. Eu fui alfabetizada nas artes visuais com dezoito para dezenove anos. Então até então nem sabia o que existia direito, eu comecei realmente a me dar conta de que existia isso na cidade, quando o MAMAM abriu em 1997, entende?

Então, as instituições fizeram com que eu, que não sou artista, entrasse nesse campo, soubesse que era possível, que era uma coisa de que eu gostava, com a qual eu já tinha tido contato, ficava em casa lendo, e depois comecei a ver na cidade.

Se você for ouvir a versão dos artistas locais é uma versão negativa do museu, que o museu tem que mostrar só artista pernambucano. Aí, eu disse: “Pois é, seria tão interessante se os mineiros também dissessem: só mineiros; paulistas só paulistas, todo mundo, os baianos...”, aí todo mundo ia ficar no seu feudo!

Se todo mundo tivesse essa lei de reciprocidade ia ficar difícil. Calma, vamos pensar na articulação dos lugares, tem vários ateliês independentes... Novamente: por que necessariamente você tem que estar nessa instância? Por que você tem que ser subvencionado pelo Estado? Por que você não pode fazer alguma coisa independente? Então... de fora, eu sei que se tem uma imagem até idealizada de Recife, agora, se você me perguntar... Há três anos minha palestra ia ser completamente diferente, mas o mundo é dinâmico. A gente vai mudando com o contexto, então, não é tão fluido assim, e a gente está passando por um descrédito, eu acho, a arte contemporânea.

Quando eu comecei a trabalhar no jornal, passei três anos ouvindo, ouvia todas as instâncias, todo mundo, é uma escuta muito interessante. Quando falava em arte contemporânea, o que o meio local dizia, os artistas mais antigos, é que arte contemporânea é coisa de paulista. “Você sabe, essa coisa de instalação, tudo isso é coisa de paulista...” “É, porque o que nós temos de legítimo é a pintura pernambucana”, aí eu bem inocente, isso ao telefone com a fonte, “mas a pintura não é a maior instituição ocidental já feita? Não foi criada em Pernambuco...”, “não, mas a nossa escola de pintura...”

Não sei o quê, era um ensimesmamento tão absurdo, e eu ficava ouvindo, isso fez parte também da minha formação. Esse lugar em que a arte contemporânea começou a ganhar espaço e que era assim, “não é coisa legítima nossa”, então ninguém nem parava para se perguntar o que é ‘legítimo’, o que é ‘original’. Se fosse assim, não ia sobrar muita coisa no Brasil: se só pode ser o

que é nativo, a gente ia parar de comer carambola... coco... jabuticaba, sei lá, tem um bocado de coisas (acho que a jabuticaba é local), goiaba, manga... A gente não ia comer mais isso, porque é importado. Tudo na globalização, nós somos frutos desse processo...

AUDIÊNCIA: O Ariano Suassuna é Secretário?

CRISTIANA TEJO: Ele saiu agora, mas passou quatro anos como Secretário. Eu não posso falar muito disso lá na cidade, vou ser linchada... Ninguém pode verbalizar uma crítica, que isso eu acho pior, na esfera pública com relação ainda a esse colonialismo. Na briga muito grande pelo espaço da cidade, a gente está todo mundo com ossinho, a gente não está brigando pelo filé, porque o dinheiro mesmo, a legitimação, tudo, está com o João Câmara, ele é o artista oficial de Pernambuco, é Francisco Brennand, só tem espaço para essas pessoas.

Você chega nas coleções do povo rico lá de Recife, só tem isso, eu conheci uma colecionadora, eu disse “quem você tem na sua coleção?” “Ah, João Câmara, Reynaldo Fonseca, Wellington Virgolino, não sei o quê...” Aí, eu disse: “Você não tem nenhum jovem?” “Ah, tenho sim, tenho o Gil Vicente.” Gil Vicente, um artista que surgiu em 1976, ele ganhou o primeiro prêmio do salão com dezessete para dezoito anos. Então o Gil Vicente para ela é jovem! Então Gil é o único artista que consegue ter uma inserção nesse mundo.

Para eles, José Patrício, Marcelo Silveira... Você vai vendo assim uma geração dos anos 1990, 80 para os 90, não existe para essas pessoas. É muito novo isso, então, no fundo, esse fuzuê, essa visibilidade é mais fora do que dentro, pode se certificar...

AUDIÊNCIA: Queria agradecer a você, achei importantíssimo... Gostaria que sua fala tivesse ali na Afonso Pena em alto-falantes... para o povo, para algumas pessoas específicas, aliás...

CRISTIANA TEJO: No alto-falante, né, fazendo uma performance, performance curatorial... ‘inserções em circuitos ideológicos’...

Sociedade, povo... Mas é, enfim, um prazer muito grande, porque é isso, um desabafo... eu não tenho nada categórico, não tenho *statement*, só tenho dúvidas. Só estou observando, veja, às vezes, não querem ouvir... engraçado eu quase não faço mais palestra em Recife, faço mais fora do que dentro, talvez não se queira ouvir sobre isso...

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): O seu desabafo está me dando uma sensação curiosa de que muita coisa que você fala de Recife caberia perfeitamente em Belo

Horizonte, então eu acho que existe aí um tipo de ruído e um tipo de máquina de fabricação de aparências que acaba enganando todo mundo, porque é claro que quantitativamente Minas Gerais conseguiu exportar muito mais artistas, esses artistas são lidos como artistas mineiros. Mas... [...]

Esse acesso a eles, não acompanha, entende, é muito curioso isso. Não sei se é um fenômeno só brasileiro ou do mundo inteiro, mas o que se vê de Minas do lado de fora não é o que os mineiros vivem do lado de dentro. Apesar de que, se compararmos com Pernambuco, é claro que nós temos duas escolas, já há uma certa tradição, mas o fato de ter duas escolas também não garante...

CRISTIANA TEJO: Eu sei... Mas, na realidade, Marcos, nada garante nada, né?

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Nada garante nada. Mas acho interessante fazer o levantamento desse fenômeno. Das aparências, porque o que se vê de fora, não é o que acontece dentro, então Minas Gerais está incluída nisso.

CRISTIANA TEJO: Mas eu ocupo na cidade do Recife o lugar parecido com esse que você falou, porque às vezes é a própria dinâmica, o circuito onde você transita, entende, é um circuito internacional. Pensando assim no Gerardo Mosquera⁴, por exemplo. Ele é cubano, mas quantas vezes desce em Cuba? Estive com ele há dois anos na Bienal de Havana e ele falou de uma forma superamargurada: “Ninguém quer saber mesmo...” A leitura dele é de que as pessoas na cidade não querem nem saber o que ele está fazendo. Eu não sei se foi uma reação porque o cara vive no exterior. Claro que pode dar uma grande inveja, tipo você está lá em Cuba, ganhando catorze dólares por mês e tem um contêiner seu que está vendo o mundo, viajando e tendo mil oportunidades, não sei dizer...

A questão é a seguinte: a gente olha de fora, ele é cubano, mas, na cidade, ele é alguém de fora, tipo exportação. Eu acho que durante essa última década, eu ocupei esse lugar, o Moacir dos Anjos ocupou um pouco, porque, por outro lado, também é ação e reação, se a gente ficou trabalhando para ter um lugar de diálogo nacional e internacional, a gente teve que levar essas patadas locais, como “só trabalha para o pessoal de fora”, mas não era trabalhar para o pessoal de fora, era criar diálogo no Recife – a gente não precisa sair da cidade para estudar, para discutir, para falar; não tem escola, a gente cria aqui nossa escola, nosso currículo sem grade, não tem problema, a gente dá um jeito, entende, mas não era lido assim.

Então tenho certeza, as pessoas “ah é arrogante, não...” E eu não vou a *vernissage* praticamente, porque é um momento que eu tenho para ficar com meu filho, depois de trabalhar. Essa parte social foi ficando muito pequena. Porque eu tenho que priorizar, estudar muito, trabalhar.

A Fundação Joaquim Nabuco, localmente falando, é o cinema, artes plásticas um pouco assim, mas aqui fora é artes plásticas, o trabalho de artes plásticas da Fundação é muito consistente e vem desde 1995.

Agora vocês têm excedente aqui. Novamente: não dá para comparar, as pessoas estão vindo sempre estudar aqui, Bolsa Pampulha ou mestrado, doutorado, bem ou mal estão aqui para ver, nem que seja Inhotim, mas estão vindo e vocês têm esse acervo. Agora ele não pode ser único, esse é o problema, primeira coisa, eu dizia: “o MAMAM não pode ser o único lugar”. O problema, se tem só esse lugar, é que fica todo mundo em cima, querendo expor no mesmo lugar, tem que ter outros lugares que tenham catálogo, tenham um curador interessante à frente, tenham recurso, não pode ser só o MAMAM, tem que ter outros lugares. Aqui não pode ser só Inhotim, a Pampulha, tem que ser amplificado...

O tempo útil ser curto, não pode, tem que ter continuidade, criar caldo, se repensar. Acho que a perversidade do nosso sistema é essa. A gente não tem condição de ter essas outras instâncias para a gente ter uma miríade de possibilidades, é um ou é outro, aí é ruim. Mas vocês têm aqui lastro, como a gente tem lá. Já comentei isso, acho que isso é uma coisa que não se compra, o dinheiro novo não compra, é o lastro histórico. Às vezes, para o bem ou para o mal, tem caldo, tem história, então, de Minas, ninguém tira isso.

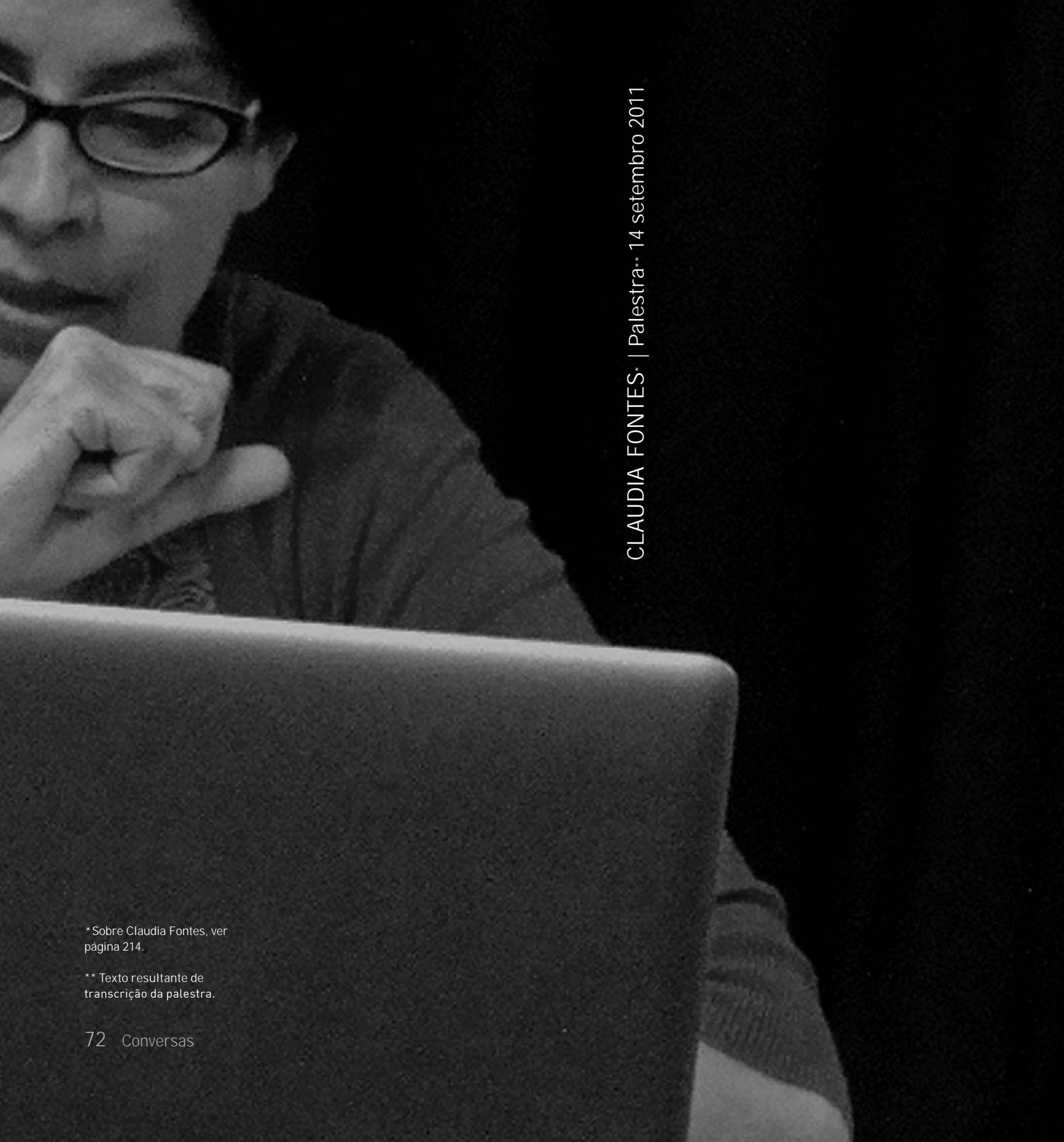
Acho que o pessoal tem que fechar, trabalho em instituição e sei que todo mundo tem que ir para casa trabalhar, dormir... liberar os funcionários...

A gente continua em outras instâncias, em outros momentos, encontros...

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Cristiana, a gente agradece bastante você, por sua sensibilidade...

CRISTIANA TEJO: Eu agradeço pela escuta de vocês, muito atenta, simpática e condescendente. Agradeço.

4. Refere-se a Gerardo Mosquera (1945). Curador e crítico de arte, nascido em Havana. Foi curador da Bienal de Havana entre 1984 e 1989, quando renunciou logo após a 3ª Bienal, em função do aumento da repressão cultural. Atualmente é o diretor artístico do PHotoEspaña, festival internacional de fotografia e artes visuais, sediado em Madri. Fonte: Wikipedia.org (última consulta: 16/01/2012).



CLAUDIA FONTES* | Palestra** 14 setembro 2011

* Sobre Claudia Fontes, ver página 214.

** Texto resultante de transcrição da palestra.

MARCOS HILL: Claudia Fontes de alguma maneira comemora conosco os dez anos do CEIA, porque foi uma convidada especial do primeiro evento que organizamos aqui em Belo Horizonte em 2001, *O visível e o invisível na arte atual*, e temos uma felicidade imensa de, dez anos depois, poder contar com ela novamente, nesta nova proposta do CEIA, que é o Projeto Conversas. Um profundo agradecimento.

CLAUDIA FONTES: Boa noite a todos. Estou muito agradecida pelo convite do CEIA, quero parabenizá-los pelos dez anos. E estou muito interessada no tema proposto para celebrar estes dez anos, 'A permeabilidade entre as diversas linguagens artísticas'.

O que é muito interessante na maneira pela qual o CEIA conseguiu construir este ciclo é que nos dá espaço, aos interlocutores, para trazer nossa própria definição sobre o tema proposto, o que quer dizer que o ponto de partida que o CEIA propõe é permeável. Como o eixo do ciclo de palestras é sobre a permeabilidade entre as diversas linguagens artísticas, a nossa primeira tarefa é a de nos colocar de acordo com o que é *permeabilidade*, e o que são as diversas linguagens artísticas, no contexto desta conversa.

Para mim, permeabilidade, neste contexto proposto pelo CEIA, é a maior ou menor capacidade que tem o pensamento artístico de se filtrar e de impactar sobre o contexto, de fluir e influir nas mudanças pessoais, interpessoais, intergrupais e sociais, em geral. Com isso estou querendo dizer que, quanto mais permeável é um fato artístico, maior é sua capacidade de transformação em quem o vivencia, seja tanto o artista quanto o espectador – porque o processo de transformação se dá em duas direções. Sobre a definição de 'linguagem artística', para mim é o meio através do qual se expressa um determinado modo de pensar, de produzir sentido, um determinado modo

de entender o mundo. Por entender o mundo me refiro a como se percebem as diversas relações entre o entorno e as pessoas, as pessoas entre si, e como essas relações são combinadas criativamente, provocando novas associações.

O que temos de mais imediato a nosso alcance para entender o mundo é o nosso próprio corpo. E, com ele, os sentidos, com os quais percebemos esse mundo. Desde muito pequenos, aprendemos que contamos com cinco sentidos: a visão, o olfato, o paladar, o tato e a audição. Mas, se pensarmos um pouco mais, podemos mencionar outros sentidos que influenciam na maneira pela qual percebemos o mundo. Existe um especialista em educação na Inglaterra, na Grã-Bretanha, chamado Ken Robinson. Ele foi muito influente na política de educação do governo em seu país, e denuncia a falta de ênfase que o sistema educativo dedica à criatividade. E isso não só na Inglaterra, mas em todo o mundo, no sistema educativo hegemônico, digamos. Ele diz que conhecemos o mundo de distintas maneiras, segundo o sentido da percepção que priorizamos. Por exemplo, os artistas visuais, a visão; os músicos, a audição. Mas ele se surpreendeu em um momento quando, numa escola no Quênia, estava falando desse assunto com crianças pequeninas, e um menino levantou a mão e perguntou: “O que acontece com o sexto sentido?” Então ele pensou que o menino estava falando de uma coisa paranormal, do filme chamado *O sexto sentido*. E não, o menino disse a ele que o sexto sentido é o sentido do equilíbrio. Acho que não é uma coincidência que isso tenha acontecido em um país africano, onde, na verdade, a consciência e a inteligência corporal estão muito mais desenvolvidas que em nossa cultura ocidental.

E se seguimos propondo e pensando, talvez possamos pensar em outros sentidos: o sentido da temperatura – que não é o mesmo para todos nós, segundo o lugar onde vivamos, ou seja, que tolerância tenhamos –, ou o sentido da dor, ou o sentido do tempo, da aceleração. Se vou com meu filho de dez anos a um parque de diversões, algo que a mim provoca um ataque de pânico (por velocidade), para ele parece lento. Da mesma forma que quando falamos, usamos estruturas gramaticais, expressões idiomáticas e figuras de linguagem que surgem de nosso pertencimento a um grupo cultural determinado. Os artistas também desenvolvem estratégias de linguagem em nossos processos criativos que são particulares à nossa maneira de entender o mundo.

Vou falar sobre a permeabilidade entre as linguagens artísticas a partir da minha própria experiência como artista, analisando meu processo criativo. Minha área prática artística é a das artes visuais e, mais especificamente, o que geralmente se chama de artes em três dimensões. Meu trabalho tem forma de escultura e instalações, principalmente, ainda que também trabalhe com vídeo, desenho e ocasionalmente pinte também. Mas sempre a partir de uma preocupação muito forte com o espacial, tento fazer com que a utilização

dessas diversas linguagens no processo criativo seja o mais fluida possível, ‘jogando’ com exercícios de tradução e associação entre as imagens que emergem das distintas linguagens.

O primeiro trabalho que vou mostrar a vocês é uma obra muito antiga, de quando eu era estudante. Porque me falaram que o pessoal que estaria presente na palestra seria em sua maioria estudantes, por isso quis começar a conversa abarcando a partir desse ponto. Minha primeira preocupação – isso em princípio dos anos 1990 – era simplesmente colocar um corpo no espaço e ver o que acontecia com o corpo que o vivenciava, no sentido de ir experimentando com diferentes materiais. É simplesmente começar a explorar a linguagem escultórica, que se trata de volume, peso, do material, textura. Este era um trabalho com água. É uma boia salva-vidas cheia de água que estava jogada no chão. Este outro é um colchão pendurado no teto. Tudo tinha uma referência teatral muito forte que sempre se conservou. Este era um violino que estava talhado, mas era a caixa do violino que estava talhada como se fosse um violino. Então, mesmo silencioso, tinha uma referência muito forte ao som. E isto é uma escultura irmã de um trabalho de Marco Paulo – percebemos isso esta semana – onde o travesseiro era feito de sabão. Ou seja, nessa época eu estava explorando distintas referências corporais. Ali caía água, no rastro da cabeça sobre o travesseiro. O travesseiro era feito de sabão, mas o suporte era de mármore. Havia um jogo com a semelhança entre mármore e sabão, e a evocação corporal que podia ter essa escultura.

Em seguida, em 1996, 1997, estive durante dois anos na Holanda fazendo uma residência artística em uma instituição chamada Rijksakademie. Nesse lugar dei um passo além, cansei-me da galeria de arte, cansei-me do espaço, do sistema da arte, e ali decidi que ia mostrar o trabalho em um parque, e chamei esse projeto de *Plan de invasión a Holanda* [Plano de invasão à Holanda]. Isso está justamente no texto sobre o qual eu falei dez anos atrás, mas eu queria mencioná-lo porque é o projeto com o qual vivi um salto, de imaginar essa problemática com o objeto tirando o objeto do contexto da arte e colocando-o em um contexto qualquer – não qualquer, eu o escolhi cuidadosamente, mas aqui, digamos, o contexto se incorpora à obra de arte.

Eu trabalhei nesse parque com um chamariz, uma escultura de madeira que era um cachorro, que começou a atrair primeiro cachorros, depois, atrás dos cachorros, as pessoas, e seguiu uma história; basicamente criei uma narração na qual incluo as pessoas que estavam no parque, e terminei afundando um bote no parque.

Este é um projeto que eu fiz em seguida, que de alguma maneira também foi mencionado dez anos atrás. Quando eu o mencionei, ainda não existia, agora existe. É a *Reconstrução do retrato de Pablo Míguez*, que está localizado

no Parque de la Memoria, um parque em homenagem às pessoas sequestradas e desaparecidas, que existe em Buenos Aires. Então aqui o contexto já não era somente geográfico. Na Holanda também trabalhei com uma ideia política de contexto, com o *Plan de invasión a Holanda*; em Buenos Aires, isso já se transformou em um projeto político muito concreto. A escultura é de aço inoxidável, é polida como um espelho, nunca podemos ver sua cara, porque no seu destino final ele está de costas e muito longe, onde o espectador não consegue ver. De acordo com o clima – se está chovendo, se há sol, ou se é noite –, vê-se mais ou vê-se menos, às vezes desaparece por completo. De alguma maneira era uma metáfora da condição do desaparecido, a presença; e o fato de que não se vê a cara era porque me interessava que o processo de reconstrução que eu fiz do retrato, que demorou três anos, ficasse oculto, o espectador tem que fazer seu próprio processo de reconstrução dentro do trabalho.

Neste momento há uma mostra minha em Buenos Aires, que se chama *El sonido del árbol caído* [O som da árvore caída]. Pensei que seria bom trazê-la aqui, porque nessa mostra há vários exemplos de como tento criar um fluxo do sentido entre as obras geradas através de distintas linguagens artísticas. A mostra ocupa quatro salas que estão dispostas em forma de leque. E essa disposição da galeria me pareceu muito interessante porque favorece uma leitura transversal entre as obras, e potencializa as associações que podem ser lidas entre elas. Na sala principal, montei esta obra que, de alguma maneira, foi o motor de toda a mostra, seu nome é *Montaña* [Montanha]. É uma escultura construída com varetas de madeira muito finas, frágeis. Não sei quantas varetas, calculo 1400, mas não sei quantas.

Como aquelas primeiras obras que mostrei aqui, foi o material da obra que lhe deu o tamanho e a forma da construção, a altura da escultura. Digamos que, se a obra fosse mais alta, se derrubaria. Isso está em relação direta com a frase que está no topo da montanha, dessa estrutura, que diz “El momento del derrumbe revela puntos-clave de la construcción”. [O momento da queda revela pontos-chave da construção]. Esta foi uma frase que achei – também é interessante a maneira, porque, na maneira como foi se formando essa obra, dá-se uma mistura, uma permeabilidade de linguagens. Fui visitar uma mostra de fotografia britânica na Tate – eu vivo na Inglaterra – e, em uma foto, havia uma personagem que estava lendo um livro que se chamava *Why Buildings Fall Down* [Porque os edifícios caem]. Na foto, via-se a capa do livro. E me chamou bastante atenção o título do livro, que depois comprei. Na página em que estava aberto o livro, estava aquela frase, e eu a anotei – no tíquete de entrada da Tate, e a levei a meu estúdio, meu ateliê. E tive essa frase anotada durante dois anos me perturbando, fixada à parede e, para me livrar da frase, eu simplesmente comprei varetas de madeira e comecei a fazer

as letras, e armei toda a frase com essas letras. Pensei “Onde vou colocar essa frase, para que seja lida?” E então comecei a fazer uma base para subi-la, e a base transformou-se em uma escultura. Mas, uma vez que já estava terminada, percebi que não se lia a frase. Então, para que se lesse, coloquei uma luz. E, quando coloquei a luz, apareceu essa sombra maravilhosa atrás. Com isso eu quero dizer que foi uma obra que eu não planejei em nada, que apareceu diante de meus olhos. Mas sim, eu a lia, à medida que ia aparecendo, eu tive a capacidade de lê-la. E a maneira como trabalhei nessa obra se reflete em toda a mostra. De alguma maneira, com esse trabalho me livrei de muitos problemas que tinha no processo criativo – de tratar de dirigir os caminhos por onde ia a obra ou o que aconteceria com isso. Na verdade, foi um exercício muito forte, nesse sentido, o trabalho com *Plan de invasión a Holanda*, mas, naquele momento, sofri; este aqui foi o primeiro momento em que não sofri, porque a obra me guiava, ao contrário, desfrutei.

O interessante foi que, quando se pôde ler a frase, eu consegui ver a obra; vi-a e entendi os diversos níveis de significados que tinham aparecido. De alguma forma, a obra morde seu próprio rabo, a sombra funciona como uma antecipação do que está enunciando a frase. Para mim, é um campo de permeabilidade em si, entre distintas linguagens artísticas. Por um lado, é uma escultura, na medida em que tem uma preocupação muito forte com questões que são específicas da linguagem escultórica: o peso – é a estrutura mais leve que se pode imaginar –, o volume – é grande, mas é transparente –, e como se comporta esse volume no espaço, e também combina a estrutura com os pontos da gravidade e os pontos de apoio. E, de fato, até que ela esteja armada, eu não sei se ela vai cair ou não, porque o próprio peso a faz funcionar como uma mola e, de repente, começam a voar varetas de madeiras pelo ar. E muitas vezes eu tenho que restaurá-la. Durante a abertura da mostra, eu tive que restaurá-la. Houve um momento de tensão em que pensei “ou pego uma câmera de vídeo e vejo o momento da queda ou troco algumas varetas que sei que vai ficar quieta”. E decidi por trocar as varetas. Ou seja, a princípio pode-se concebê-la como uma escultura, mas também é uma maquete cenográfica, pois a obra em si não é só a estrutura de madeira, a obra é o todo, tudo o que está acontecendo.

É uma maquete cenográfica na medida em que a montagem é teatral, sobretudo nesta sala. Aquela sala era quase um palco italiano de teatro. Então a montagem é teatral, o espectador participa da obra entrando na cena, pois a única maneira de circular perto da obra era interferindo na luz. Também por acaso surgiu, e gostei muito, que justo onde eu montei a obra, o chão estava solto, então quando as pessoas se aproximavam, o chão rangia. E isso dava mais ainda a sensação de que a obra em qualquer momento se... E, de fato, quando alguém caminhava perto, a obra se movia, como gelatina. Tudo isso,

para mim, era uma sensação muito teatral de envolver o espectador de uma maneira muito física.

Entretanto, a obra também provém da arquitetura, de um livro de engenharia, na verdade, sobre como se sustentam as estruturas, e é uma preocupação técnica, mas que também é política e poética. Porque, em função do momento que estamos vivendo, que já vivemos na Argentina e estamos vivendo na Europa, com a queda do sistema capitalista, que é estrondosa. E esta obra pode ser lida em dois polos, muitas pessoas a leram de um ponto de vista psicológico ou pessoal, de uma crise pessoal, mas também é um desenho, todo o trabalho que acontece com as sombras atrás. Finalmente, a estrutura pode ser lida simplesmente como um artifício, numa cena, para que se forme esse desenho atrás. E, como se tudo isso fosse pouco, a sombra tampouco fica sempre quieta, pois as pessoas circulam e mudam o ponto de vista, e também porque a escultura se movimenta. Também pode ser associada com um filme, sobretudo se temos presente o som que vinha da sala ao lado, de um vídeo que se chama *Training*. Convido vocês para assisti-lo, são sete minutos.

O som que se escuta é o do vento, também se escuta – interessava-me a associação com a montanha, já que falamos de permeabilidade – o som de uma árvore que cai, sons que fui juntando durante várias caminhadas longas. Há muita neblina, mas eu moro em frente, é onde eu caminho todos os dias com meu cachorro. Para mim, este vídeo funcionava como o texto da mostra, no sentido de ser a obra que dava um marco de referência ao resto.

O que mais me interessava nesse trabalho era a ambiguidade que apresenta. O nome é *Training* [Treinamento], há um cachorro fazendo treinamento – não sabemos se está sendo treinado ou se está treinando alguém. E basicamente há alguns pontos de vista: o cachorro, o espectador que olha e a pessoa que está no vídeo. E o que me interessava na relação entre o cachorro e a pessoa que está olhando e está no vídeo é o sentido de animalidade. Ou seja, o cachorro é um animal doméstico, ele tem coleira e é atraente de ver, porque parece que está brincando, mas, na realidade, está sendo treinado para matar – ele é um galgo que, se quiser, pode comer um cervo sozinho. De fato, depois deste trabalho, tive problemas com ele, porque ele quase comeu uma ovelha.

Também há uma conotação política, que é muito velada: esse tipo de cachorro é chamado, na Inglaterra, de “cavalo dos pobres”, porque as pessoas o fazem correr para ganhar dinheiro, ele pode caçar coelhos, ou seja, faz tudo o que faz um cavalo, mas, obviamente... E quem tem esse tipo de cachorro são as pessoas da classe trabalhadora ‘baixa’, por isso, eu tenho um.

No contexto político atual da Inglaterra, além de todo o charme e de quão encantadora possa parecer ter uma campina inglesa, na verdade, o que está acontecendo nesses lugares pelos quais eu caminho, é que estão aparecendo

cada vez mais cabanas que as pessoas constroem – cabanas de troncos e galhos –, para viverem nelas, porque não podem pagar mais a hipoteca do banco. Ou seja, é uma situação de assentamentos – que conheço muito bem, certamente, na Argentina – e impacta muito meus amigos, quando conto o que está acontecendo na Inglaterra. E todos esses bosques são bosques suburbanos, quero dizer, é natureza, mas está muito perto da cidade. Justamente também há muitas árvores caídas nesse bosque, e por isso há tantos galhos disponíveis para armar essas cabanas.

Justamente quando estava montando esse trabalho, aconteceram todas as manifestações na Inglaterra, e eu não podia deixar de juntar as duas coisas de alguma maneira.

Há um momento de transformação em que a câmera está montada sobre o cachorro, e aí diretamente a gente tem o privilégio de viver, ter a mesma percepção, perceber o que ele percebe. Dessa transição, o que me interessava era passar de uma situação de controle – de quando filmava o cachorro – a uma situação de falta de controle. E penso que, de alguma maneira, tem um paralelo com a montanha, com o que acontece com a estrutura de madeira que está controlada, mas somente ‘quase’, e a sombra antecipa todo o caos que pode acontecer se a estrutura cair.

Isso estava projetado em uma sala bastante pequena, em um formato muito grande, e por isso o espectador não tinha muita distância para vê-lo, e a sensação de tontura era importante, era algo desejado por mim.

O que me interessa é a maneira como se construiu esse vídeo. A única ideia que tinha era sair com o cachorro e a câmera, e em um dia com névoa, porque queria – havia esta ideia de ambiguidade sob a névoa. Depois a narrativa do vídeo foi sendo construída sozinha, na realidade era como se o cachorro estivesse ditando o roteiro do vídeo.

Nessa mesma sala, em um ângulo oposto ao vídeo, havia outro trabalho, que se chamava *Nota al pie* [Nota de pé]. É uma escultura muito pequena, de porcelana. Interessa-me o título desse trabalho, que também escolhi... creio que foi a última coisa que fiz ao terminar de instalar a mostra, foi dar-lhe o título. Apesar da aparente contraposição com o vídeo, pelo contraste de materialidade entre um e outro, o título do trabalho me pareceu induzir a levar em conta essa cena amorosa, como uma referência que amplia o significado do treinamento que se vê no vídeo. Como essa coisa selvagem (o treinamento) não está desligada disso, ou seja, *Nota al pie*, uma nota de pé de página, a referência desse texto maior que era o treinamento pode ser essa imagem da escultura, também.

Finalmente, as leituras transversais ou permeáveis entre as obras da exposição se complementam com outro grupo de obras em que trabalhei com

linhas de costura preta. Durante o percurso que vocês veem nas imagens do vídeo (*Training*), eu ia juntando elementos do chão – galhos, pedras, lixo que encontrava também –, coisas que chamaram minha atenção. E, dessa maneira, comecei a armar um mundo com esses objetos, unidos entre si por uma mesma condição: todos estavam envolvidos em linha preta. E esse exercício de envolvê-los com linha preta obstaculiza, em muitos casos, sua identidade, e os faz ambíguos. Esse trabalho se chama *Mapa*. Então, o que se vê na parede é uma árvore desenhada com a linha preta, e tudo o que está no chão também, que são esses objetos, e o desenho continua, da parede para o chão.

Em um momento, quando fazíamos o vídeo, meu cachorro comeu um coelho. Então, quando voltei para meu ateliê, eu fiz um coelho, não ia trazer o coelho morto, mas o construí – não me deixariam passar pela alfândega...

Saindo dessa sala, via-se essa outra. Era a sala inicial, que tinha dois outros trabalhos que de alguma maneira estavam relacionados com *Mapa*, mas que têm uma dimensão mais poética, e se chamavam *Canción* [Canção]. Esse é um, e aqui vemos o outro, detalhes. Algo acontece na Argentina, não sei se aqui também... as pessoas na Argentina escrevem poemas nas notas de dinheiro. Era muito comum numa época, pegar o ônibus e ver uma nota com um poema. Eu os colecionava, e isso esteve vinte anos no meu ateliê, até que encontrei seu destino. E todo esse trabalho das linhas surgiu com esse bordado, e a ideia de bordar era bordar como quem desenha. Interessava-me essa coisa da gravura, de bordar. Essa era a primeira sala, e *Montaña* estava naquela porta, e *Mapa* estava deste lado que não se vê, e ali atrás o vídeo com a *Nota al pie*.

Interessa-me a relação que *Mapa* tem com o vídeo, como um último cruzamento de permeabilidade. Enquanto o vídeo é um registro quase documental da paisagem, em *Mapa* esse registro se volta para dentro, porque, para mim, *Mapa* é como a sombra do vídeo, no sentido igual ao que em *Montaña* sua sombra funciona com/como o objeto em si.

Então, a permeabilidade entre as linguagens artísticas distintas usadas na mostra fluem entre o tátil, o visual e o auditivo. Basicamente, em minha prática como artista, sempre me interessava entender de que e como são feitas as coisas, como se comportam no espaço, e o impacto que tem esse espaço modificado pela obra artística sobre os corpos que o vivenciam. E essa curiosidade me levou a trabalhar não só com distintos materiais em distintos espaços, mas também finalmente me levou a entender o contexto no qual essa obra trabalha. E, finalmente, do contexto da obra fui ao contexto do sistema da arte. E, com essa inquietude em mente, já faz dez anos que começamos Trama, que foi o projeto de que falou antes o Marcos Hill, que durou até 2006 – não fomos tão valentes como o CEIA. E, ao longo desses anos, organizamos workshops de investigação e debates, nos quais se questionavam

os modos de construção de obras e o sentido dessas práticas no contexto mais amplo, social e político, com o qual dialogavam as obras. Quero dizer, a partir de Trama questionávamos a permeabilidade da arte na sociedade. Em Trama aprendi que, para que uma organização de pessoas seja permeável, sua estrutura deve ser horizontal.

Trama foi, antes de tudo, um exercício de auto-organização entre pares, onde se tratava de coordenar movimentos e ações para que a ação coletiva resultante fosse maior que a soma das partes. Um pouco como acontece com o bando de pássaros, que se organizam quando voam juntos e ganham mais consciência do espaço onde navegam e aumentam sua resiliência como indivíduos. Graças a essa maneira de operar, o impacto que Trama teve no meio artístico argentino foi muito efetivo. Quando Trama começou, éramos quatro pessoas em distintas partes do país, separados por milhares de quilômetros. Quando Trama terminou, éramos aproximadamente 360 artistas – incluindo o Marco Paulo [Rolla] e o Marcos Hill – que havíamos participado dela, agrupados em mais ou menos setenta organizações autogeridas e dispersas por todo o país. Quando Trama começou, o meio artístico argentino era hegemônico, opaco, impermeável. Havia três espaços de legitimação, e quem não expunha nesses espaços não existia. Quando terminamos, o meio artístico havia se tornado transparente, diverso, inclusivo. Neste momento, em Buenos Aires, há quatro ou cinco inaugurações por semana, e todo mundo vai, não há espaços mais privilegiados que outros.

Não vou atribuir toda essa mudança a Trama, mas acredito que Trama contribuiu de maneira importante, junto com outras iniciativas, como o Proyecto Venus, a revista *Ramona* e o espaço de arte Belleza y Felicidad.

Essa preocupação pelo sentido da prática artística e seu impacto no contexto social sobre o qual se projeta me levou a trabalhar, depois de Trama, na área de avaliação das artes. É uma área na qual eu entrei por um convite, não por iniciativa própria, mas entrei com muita curiosidade, sem saber do que se tratava. E a referência ao tema que nos ocupa, que é a permeabilidade da arte... na primeira reunião de trabalho, conheci um colega ‘avaliador’ (crítico) “a sério” – o que eu não era –, com quem me associaram, para trabalharmos juntos. Era um jornalista independente, ativista dos anos 1970 na Guatemala, que me explicou – e com isso me conquistou para o mundo da avaliação/crítica – que ele tinha se comprometido com o mundo da crítica, porque lhe parecia um espaço de pensamento ideal, ótimo, a partir do qual era possível influir na tomada de decisões daqueles que podem fazer uma diferença, seja por sua posição na cena de cooperação internacional, os doadores/apoiadores que têm dinheiro para realizarmos nossas atividades, ou em governos ou outras instâncias que, por sua vez, influem no governo. Quero

dizer, ele havia se tornado avaliador/crítico porque lhe parecia ser a melhor situação para ser ativista e, com isso, me convenceu.

Então, é um modo de atração política que me levou a trabalhar nessa área, e entender que não existe uma metodologia adequada para avaliar o impacto da arte e da cultura na sociedade. Quero dizer, quando essas organizações ou governos avaliam projetos artísticos ou avaliam a verba que irão destinar às atividades culturais, fazem-no com uma metodologia quantitativa que vem do mundo dos negócios e que obviamente dá uns resultados espantosos. Porque perguntam aos artistas quantas pessoas foram ver a mostra e não o que aconteceu a essas pessoas com sua mostra, mesmo que fossem três pessoas – cujas vidas o trabalho tenha mudado, talvez. E, disso, de quantas pessoas foram à sua mostra, perguntam quantas eram mulheres e, dessas mulheres, quantas eram deficientes ou quantos eram os homossexuais, e assim posso seguir enumerando muitas mais. Todas essas informações não têm nada a ver com arte.

Então, compreendi que essa maneira de avaliar é o que está fazendo com que cada vez se apoie menos a arte. Esses órgãos estão retirando o apoio financeiro da arte, ou pelo menos a um tipo de arte, pois a arte que estão apoiando é uma arte na qual é possível medir quantitativamente. Por exemplo, é possível medir quantas pessoas ingressaram em Inhotim no domingo, e quanto dinheiro foi arrecadado. Quero dizer, os parâmetros, os indicadores com os quais nos estão avaliando são indicadores que não têm nada a ver com a arte, senão com a oportunidade de investimento financeiro, imobiliário ou turístico. E que não levam em conta, em nada, o capital social que a arte pode gerar, somente levam em conta o capital monetário.

Então, isso é um desafio não só para mim, mas para todos os artistas, pois há falta de uma metodologia qualitativa que esteja em sintonia com as particularidades do pensamento artístico e que faça emergir evidências sobre qual é o valor da arte, dos artistas e de nosso pensamento para uma sociedade. Essa falta é o que vem gerando, de maneira acelerada, em todo o mundo, a retirada de financiamentos das atividades artísticas e culturais como as que fazemos – como o CEIA –, que abrem um espaço para a arte jovem, que são inovadoras, experimentais e que assumem riscos, que têm um impacto sobre o capital social. E é uma retirada de financiamento que afeta majoritariamente os artistas jovens, as iniciativas artísticas independentes que não estejam ligadas ao mundo das finanças nem aos governos. Basicamente, nos afeta, artistas que escolhemos criar interlocução e atuar fora do *establishment* e fora do sistema hegemônico da arte. Definitivamente, os artistas, que queremos que nosso trabalho e pensamento sejam permeáveis, que fluam, e que o façam em todas as direções.

Fiz uma avaliação o ano passado em quatro países da África, para uma agência de cooperação internacional que se chama Doen, e é uma agência bem interessante, porque o dinheiro deles não vem de governos ou empresas, mas da loteria. E, em todo o mundo, quanto pior esteja a economia, mais as pessoas jogam na loteria, parece-me um ponto interessante do sistema econômico de que estamos falando agora. Então, me chamaram justamente porque sabiam que eu tinha ideias inovadoras ou pelo menos críticas em relação ao mundo da avaliação das artes, e me pediram que eu desenvolvesse uma metodologia para as artes. E, depois de muito estudar, escolhi uma metodologia que já existia e a adaptei. Trabalhei com a pessoa que inventou essa metodologia, é um australiano que mora na Inglaterra.

Levando em conta a experiência de Trama, a dinâmica da investigação foi horizontal, colhendo conhecimentos desde as bases e com muita atenção ao contexto cultural, às linguagens artísticas particulares de onde se gera o sentido das obras. Bom, esse trabalho foi muito difícil e árduo, e não quero chateá-los com esse tema, mas, como resultado da investigação, surgiu uma possível ‘teoria de mudança’. O esquema que vemos aqui... não vou explicá-lo, porque dá para uma outra conversa, completamente diferente.

Essas organizações, os governos, partem de uma teoria de mudança, quer dizer, eles têm que tomar decisões, e se perguntam: “Como podemos gerar essa mudança? Queremos que a sociedade melhore através da arte, como se faz isso?” E o interessante é que, partindo da experiência que haviam tido artistas como vocês nesses quatro países na África, foi gerada essa teoria de mudança. Foi um processo de pensamento coletivo, que eu medie, e essa teoria mudou completamente a política do lugar. Quero dizer: a partir dessa investigação, Doen não só está publicando em seu site, mas também, à parte, está convencendo outras fundações na Holanda a adotarem essa teoria de mudança. Produz-se uma mudança política na tomada de decisões, para onde vai o dinheiro que favorece os artistas, pelo menos os artistas desses quatro países, o que já é bastante. E também naqueles países onde trabalhem as fundações que adotem essa teoria.

E o que é muito importante dessa teoria é que permite a permeabilidade, porque a metodologia que se aplicou era permeável, era para recolher informações da base até em cima, e terminamos com uma teoria de mudança que também é permeável.

Bom, com isso, termino. Era isso o que eu queria contar do percurso que fiz e que, na realidade, foi guiado por minha obra, de ponta a ponta. Se voltarmos ao princípio da apresentação, lembro que comecei deixando-me levar pela sensação física de determinado volume, associada a um determinado material, apresentado num espaço dado. E disso foi muito natural questionar

qual era o contexto ideal para esse volume e, logo, quando o contexto ideal resultou não ser o sistema da arte, me perguntei qual era o contexto ideal fora do sistema da arte.

E quando se treina esse tipo de pergunta – de por que e por que e por que... –, inevitavelmente chega a questionar-se sobre nossa relação com o outro, com aquele com quem desejamos entrar em diálogo, e se questionar para que e por que necessitamos entrar em diálogo. E quando, então, a gente se pergunta sobre o sentido desse diálogo, o diálogo se faz necessário e genuíno, e se produz um movimento para adiante que já não tem volta, e esse movimento se chama mudança, transformação. O deixar-se guiar pelas perguntas que a obra devolve quando a interpelamos, pelo estado de permeabilidade que a atividade artística tem em si, sem escurecê-lo nem obstaculizá-lo com preconceitos ou com suposições prematuras, cínicas, leva inevitavelmente ao desenvolvimento de uma capacidade de empatia, uma sensibilização pelo outro cujo potencial é enorme. Tem o potencial de transformar-nos, sendo a única coisa de que necessitamos para que o ciclo volte a começar. E isso é tudo.

MARCOS HILL: A partir de agora abrimos o microfone para conversas, perguntas.

CLAUDIA FONTES: A primeira é sempre difícil...

AUDIÊNCIA: Boa noite, meu nome é Rodrigo. Parabéns pelo trabalho, muito interessante, bonito. E eu percebi essa coisa do cachorro. Sempre presente em vários momentos, no início, bem inicial, parece que no primeiro trabalho seu, você fez aquele com o cachorro nas costas, e depois ele voltou agora.

CLAUDIA FONTES: Sim, é outro cachorro.

AUDIÊNCIA: Sim, mas é uma imagem presente no seu trabalho? A da natureza?

CLAUDIA FONTES: Sim, está cada vez mais presente. Por enquanto é com um cachorro, mas o tema da animalidade me interessa muito. Não como do humano no animal, senão do animal no humano, porque tem a ver com uma ideia de pós-modernismo, de pós-humanismo, na realidade. Todos estes anos que levamos confiando que o homem está no centro de tudo, isso está indo muito mal, ou seja, estamos a ponto de arrebentar o planeta. E, nesse sentido, sim, há uma ideologia de ecologia muito forte por trás. Mas esse trabalho, *Training*, é o primeiro trabalho de um 'plano de invasão' na Inglaterra – porque já invadi a Holanda, e agora vou com Inglaterra.

E agora, quanto eu voltar, tenho que começar outro trabalho que também é um chamariz, mas não é um chamariz de cachorro, mas um chamariz para atrair condores ao Regent's Park, em Londres, que vai ser mostrado na Feira Frieze Art, não sei se vocês já ouviram falar. E, basicamente, meu trabalho tem a ver – ou pelo menos algumas linhas do trabalho – com a apropriação de território, uma crítica ao colonialismo, pós-colonialismo etc. Sempre a partir de um nível muito pessoal, muito íntimo, como é ir sozinha com um cachorro de madeira ao meio do nada, mas sempre há uma leitura em uma escala política, que me interessa.

Por exemplo, quando eu comecei a trabalhar, na Rijksakademie, com o chamariz do cachorro de madeira, eu estava recebendo uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores da Holanda e, de repente, me falam: “Claudia, em uma hora vai chegar o Ministro das Relações Exteriores holandês em seu ateliê, pois precisamos que ele encontre os sete bolsistas do ministério, e temos que convencê-lo a renovar o apoio à Rijksakademie”.

Era uma situação estranha, porque, naquele momento, eu tinha pendurado no ateliê mapas de invasões à Holanda, o cachorro, uma pequena árvore que ia plantar, e toda minha estratégia. Então, tinha que explicar o plano de invasão ao Ministro das Relações Exteriores – que entrou com dois guarda-costas – em cinco minutos. Expliquei, e ele se encantou. Agora não existem mais holandeses como esse, porque agora o governo é de extrema direita. Mas aquele governo era muito bom, muito aberto. Sua pergunta era o que está fazendo uma artista argentina trabalhando na Holanda – se não era uma maneira sofisticada de colonialismo, da parte deles. E o fato de que um artista, ao estar na Holanda, se fez essas perguntas e planejou reverter o processo de colonialismo, mesmo sendo de uma maneira bem-humorada, mas abrindo o diálogo nessa direção, deu a ele sua própria resposta: sim, valia a pena.

Então, três anos mais tarde, segundo me contaram, quando o pessoal da Rijksakademie pediu que renovassem o apoio, que ele tinha renovado naquele momento, ele perguntou onde estava a menina do cachorro, e lhe responderam que a menina do cachorro estava na Argentina. E ele perguntou de novo: e o que ela quer fazer na Argentina? E eu respondi que queria fazer Trama. Então, parte do apoio que Trama conseguiu do ministério holandês foi graças ao cachorro. Nesse sentido, o *Plan de invasión a Holanda* foi fantástico, porque, depois, tudo o que fiz com o trabalho de avaliação/crítica, e isso de meter-lhe a teoria de mudança de que nós necessitamos e não a que eles creem que necessitamos, é parte do *Plan de invasión*. E eu o vejo como parte da obra, não o mostro como obra, somente o mostro aqui, porque não é obra, não creio. Mas, sim, tenho bem claro que pude chegar a isso por causa de minha obra – não é uma carreira paralela.

Creio que cada artista se posiciona de maneira distinta, mas acredito que, entre todos, precisamos desenvolver... É muito forte o que está acontecendo, estão nos 'passeando', determinando nossa própria linguagem de conteúdos. Ou seja, não é uma resposta que se possa dar individualmente, penso que é uma resposta que deve ser dada em uma situação coletiva, de debate, de cooperação e de entender que não é o caminho da competição que vai nos salvar disso. Todos temos estratégias híbridas de sobrevivência, alguns de nós podemos vender alguma obra a cada período, damos aulas, ensinamos, fazemos avaliações e, quando tudo se acaba, saímos a vender... tortas, o que seja. É verdade, se fizermos uma lista, dos que estão aqui, dos trabalhos que já fizemos para poder fazer obras, poderia ser muito divertido.

Mas é interessante ver: por um lado, quando a obra tem uma qualidade importante, penso que sempre sai ganhando. Esta é uma conclusão à qual cheguei outro dia, quando cheguei aqui e visitei, pela primeira vez, Inhotim. Não sei o que vocês opinam sobre essa experiência, mas estava pensando na obra – os que estão aqui já foram ao lugar, certo, conhecem as obras que estão ali? Vou me referir à obra de Janet Cardiff, [*Forty Part*] *Motet*, os alto-falantes que estão reunidos em círculo. Essa obra, tive o privilégio de ver em Brighton este ano, numa sala muito pequena, que na verdade é uma igreja pequena. E pelo que vi no lugar da artista – ela mostrou essa obra em contextos muito diversos –, a experiência que tive como espectadora em Brighton, onde os espectadores estavam reunidos no meio, olhando-se uns aos outros, porque não havia tanto espaço, foi belíssima, foi como uma comunhão. E a experiência que tive em Inhotim foi completamente diferente; a obra continua sendo boa, mas a experiência que percebo que se pode ter em um lugar como Inhotim é de consumismo, é de turista. Quando uma pessoa tem uma atitude de turista, tem uma distância a qualquer coisa, essa pessoa está 'segura', não vai se envolver com aquilo. E há a tendência de criar estereótipos também, sobre o que é arte contemporânea. Então, são coisas muito perigosas, não? Haveria que se propor, bom, chegado o caso em que alguém fosse convidado a expor em Inhotim, de que maneira reagiria? Talvez a mais simples fosse não expor, mas talvez fosse também a maneira mais preguiçosa. Talvez possa haver outras maneiras de como desarticular isso. Porque se um não expõe, outro vai expor, ou seja, creio que é um problema profundo.

AUDIÊNCIA: Fiquei muito curioso sobre se alguma vez você deixou o trabalho da queda, do colapso, colapsar.

CLAUDIA FONTES: Colapsou várias vezes, não que eu quisesse, sofri! Todo o tempo esse trabalho se arma e se desarma. Está vivo, é como um

'animalzinho'. Mas não me interessa que colapse, eu já sei que pode colapsar, seria como uma pergunta retórica para fazer o trabalho. Para mim interessa esse ponto de suspense, sou uma 'moça barroca', como o Marco Paulo, tenho um trabalho barroco.

AUDIÊNCIA: Boa noite, eu cheguei tarde porque estava numa atividade muito importante, e eu queria saber se eu posso falar dela. Porque você estava falando de permeabilidade. Eu e o Marco Paulo trabalhamos numa instituição, uma escola de arte que tem um prédio que foi pensado para ser permeável. Entrevistei na sexta-feira o arquiteto, Gustavo Pena, que fez o projeto da Escola Guignard, e ele me contou – e aos alunos da escola – que esse projeto foi pensado para ser uma praça que é uma escola e uma escola que é uma praça. E essa escola, que é toda dividida em paredes, na verdade, no projeto original dele, que surgiu da conversa dele com o Amilcar de Castro – não sei se você conhece o trabalho do Amilcar, mas ele é uma das referências para nós, na escultura, considerado um dos maiores escultores brasileiros, que foi do movimento neoconcretista, também um grande designer que renovou todo o jornal brasileiro.

Então, o Gustavo [Pena], conversando com o Amilcar, criou uma estrutura permeável que poderia ser um lugar onde podem se instaurar a arte e o ensino da arte, e a experiência da arte numa plataforma de trabalho suspensa no meio dessa montanha, feita toda de estrutura metálica e paredes de vidro com várias instâncias que se afundam no chão, de palcos que se repetem e se desdobram, e espaços que se espelham e que refletem uma estrutura não retangular de um terreno que tem um desnível. E essa estrutura permeável, que tem um desnível e que não é retangular é que determina a forma do prédio.

Foi uma experiência iniciada em 1988, quando se conseguiu o terreno, e construída até 1991, e que tem a ver com a transparência. Eu tenho muito medo de fazer uma pergunta, na verdade estamos tentando salvar esse prédio da escola que está ameaçado por um problema político, e hoje nós fizemos um protesto, um abraço ao prédio da escola. Minha pergunta provavelmente será 'pegando o bonde andando', porque, infelizmente, como eu estava nesse movimento, só consegui chegar no final e não pude ouvir o que você estava falando. Mas eu vim com essa pergunta no bolso, e se você já tiver falado eu peço desculpas.

Para você, essa permeabilidade tem a ver com a noção de transparência? Ou ela é uma outra questão? Porque sempre se fala da questão de transparência do ponto de vista de duas transparências: da transparência que é inerente ao desenho e não à pintura, e também a noção de transparência como aquilo que permite você estar vendo algo que está aqui, mas perceber algo que se desdobra

no tempo, e você vê todos esses tempos em conjunto numa realidade presente. Então são dois conceitos de transparência, e são conceitos que poderiam se associar à ideia de permeabilidade, mas me parece que há uma outra estrutura que tem a ver com a permeabilidade, que teria a ver com o processo de trocas minerais que os corpos têm, a atividade de uma célula e de uma membrana que deixa passar certas coisas e não outras, dependendo de como o meio de fora e o de dentro estão. Então há um equilíbrio de transportes minerais entre essas estruturas/membranas, e que fazem regulações entre o espaço externo e o espaço interno, em que existe um regime de negociações e que, por sua vez, se articulam em redes, que montam tecidos que, por sua vez, se replicam.

Então eu sinto que existe alguma outra questão, que parece que a permeabilidade, para mim, falsamente se coloca como uma questão que vem refletir o problema que surgiu no início do século xx, mas que, na verdade, é uma questão nova, e eu queria ouvir você.

CLAUDIA FONTES: Não sei se entendi tudo, mas, se não, me ajudem. Quanto à primeira pergunta, o tema da transparência, para mim transparência não é sinônimo de permeabilidade. Porque você pode ter uma janela, contra a qual pode chocar a testa, de permeável não tem nada. Permeabilidade é o que deixa passar, o que deixa fluir. Creio que sim, a transparência pode ser uma condição de permeabilidade. Se alguém pode ver o que está dentro, pelo menos é um convite a entrar. E falo isso de maneira metafórica, é mais fácil entrar onde podemos ver o que tem dentro do que onde se pode ter uma suspeita. Interessou-me o que você falou sobre a osmose, do comportamento celular, como a célula é uma membrana que é semipermeável, justamente há um processo de regulação que responde a um equilíbrio. Isso me parece um ponto muito interessante de notar.

Durante muito tempo trabalhei com organizações, iniciativas de artistas, organizações autogeridas de artistas. E um problema que temos, as organizações autogeridas de artistas, é que elas nascem com a potência de uma obra de arte, e com toda a criatividade e o contágio. E logo se vão institucionalizando, porque é a única maneira de sobreviver, porque crescem, e é preciso ter alguém que se sente no escritório, e há que lhe pagar um salário, e cada vez temos mais atividades e, então, elas terminam replicando o sistema organizativo de quem dá dinheiro, em vez de manter aquela espontaneidade. E isso, às vezes, porque há demasiado dinheiro ou porque há demasiadas atividades.

Então esse tema de regulação é muito interessante. Permeável a quê? Ou seja: vamos aceitar tudo? Ou o que vamos aceitar? Ou seja, com qual regulação, com o que se regula? E quando você estava falando – talvez saia

um pouco do assunto, mas, se isso acontecer, por favor, tragam-me de volta –, lembrei-me de algo; creio que mencionei muito rápido, comparei Trama a um bando de pássaros, o que parece muito poético, mas de poético não tem nada, é muito científico.

Há pessoas que estudaram o comportamento dos bandos de pássaros e dos cardumes, tratando de extrair as regras ou as leis pelas quais se movimentam. Por exemplo, os estorninhos – Brighton está cheio de estorninhos, onde vivo, então me interessava muito o assunto, porque são belíssimos, formam esculturas no ar, movendo-se, nunca se chocam, nunca cai um estorninho morto porque se chocou contra o do lado.

Então, lendo sobre transformação social, sobre como se produz a mudança social num sistema social, encontrei um exemplo sobre como se movem os estorninhos, e tudo se reduz a três regras que, se quiserem, as provamos aqui mesmo, já, porque é muito interessante. Cada indivíduo do bando de pássaros escolhe dois outros indivíduos de referência; todos voam em direção ao centro, e todos voam na mesma velocidade. E, dessa maneira, nunca se chocam. E os estudos que foram feitos – isso, se forem publicar esta conversa, depois pesquiso bem, porque não sei se estou lembrando bem, de memória – indicam que, dessa maneira, cada indivíduo ganha 85% em sua capacidade de consciência, ou seja, tem menos 85% de possibilidade de bater contra uma janela, por exemplo.

Então me pareceu algo muito interessante, como um símile, uma analogia com o que pode acontecer com uma organização de pessoas. Ou seja, há uma certa regulação para que se produzam essas coisas, mas não é uma regulação que depende de um controle central, é uma regulação que depende de uma autogestão, que, talvez, olhando passarinhos, tenhamos nos dado conta do como. Mas há pessoas estudando essas coisas. Não sei se isso cobre suas perguntas.

AUDIÊNCIA: Eu acho interessante que não cubra todas as perguntas, porque fica mais interessante, mais permeável. Então eu vou continuar só mais um pouquinho, porque eu não resisto, eu vou pegar carona na sua inteligência, que é muito gostosa. É gostoso ouvir você, é interessante. E eu estou tão cansada, que é um superteste falar em permeabilidade.

É bom que não tenha completado minha pergunta, porque me interessa justamente o resto. Eu fiz uma experiência há três dias, uma experiência de espera com pássaros migratórios que faziam movimentos como você descreve. E foi assim: há um condomínio fechado onde há casas de luxo e também casas simples, com cinco lagoas preservadas, e muitos animais. E minha amiga de 76 anos me falou que havia um ‘ninha’, ou seja, havia uma ilha que, não sabemos

por que, se encheu de pássaros, como se fosse algo coberto com creme, estava simplesmente tão cheia de pássaros que estava branca. Ela me falou que tinha visto aquilo no entardecer e que era maravilhoso, porque eles voavam e, de repente, cobriam toda essa ilha. E chegamos lá para ver isso, mas o sol se pôs, e não o vimos. E então decidi fazer uma loucura, acordei às três da manhã e às quatro já estava lá, e fiquei lá por três horas. Então, os pássaros num certo momento voaram. Eu esperava que os pássaros saíssem da ilha, mas, ao contrário, os pássaros que voavam vieram e tocaram ligeiramente a superfície da ilha, e então voavam em grupos, primeiro um tipo, depois o outro, depois o outro, como se fosse algo ensaiado. E então todos que se sentiam semelhantes voavam juntos e também produziam sons juntos – a parte sonora foi o mais importante para mim.

O que digo para você sobre isso é que: por que voam juntos os semelhantes? Nós não somos pássaros, ou seja... e as diferenças entre nós nos fazem, nos constituem como artistas. É interessante a estrutura de rede que a internet 2.0 e toda essa coisa nos permite, e toda essa estrutura nova (que não é tão nova) de trabalho em conjunto que pode fazer as coisas caminharem e romperem com a estrutura da arte, de poder na arte, que só deixa o que é parecido, o semelhante tornar-se importante. Mas, por outro lado, tenho medo de que possamos fazer uma espécie de espelho, e criarmos estruturas de repetição, para nossa segurança. E que nossa membrana comece a nos fazer uma estrutura que só deixe que o semelhante entre. Creio que o problema é: como fazer para que a diferença e o coeficiente de desvio possam incorporar-se, de uma forma dinâmica e vital?

CLAUDIA FONTES: O exemplo dos pássaros, mencionei pela questão da regulação. Mas acho que a pergunta volta ao tema da permeabilidade, porque creio que, quando um projeto é inclusivo, é curioso, procura o diverso, e por si mesmo se vai intuir o outro. Porque o importante é que, quando trabalhamos a partir de uma dinâmica permeável, o que estamos fazendo é desenvolver empatia – pelo meio ou com quem seja que trabalhe – e acho que aí está o assunto. Para mim é um debate entre empatia e cinismo. Se compramos o pacote do cinismo, a estratégia é de prazo muito curto, e vão salvar-se três. Para mim a coisa passa pela comparação, do que falávamos antes.

O interessante é que tampouco temos que sair todos para as ruas a organizar-nos; isso pode acontecer em diferentes escalas. Porque, para mim, quando um está em seu ateliê ou num âmbito privado fazendo um desenho deste tamanho, está desenvolvendo a capacidade de empatia. E, se esse desenho, em algum momento, é visto por alguma pessoa, já a está envolvendo nesse processo também.

Para mim é o papel fundamental da arte, dos artistas; se não nos deixam em paz, se não nos dão dinheiro, se não nos dão tempo, se não nos deixam pensar para que desenvolvamos empatia, bom, vão terminar acontecendo coisas como as que aconteceram na Inglaterra no mês passado. Todas as revoltas que tivemos em Londres não eram revoltas por uma mudança social, um protesto do nada; eram revoltas de pessoas jovens, consumidores, que, desde antes de nascer, se sabia que queriam lhes vender o Rolex, que queriam lhes vender o tênis Nike e, então, não são cidadãos, essa é a questão, são consumidores, porque não se comportam como cidadãos, creem que todos temos direito de ter esse par de tênis. E é um problema gravíssimo, cultural. Houve vídeos horríveis, não sei se os circularam pelo Brasil, em que um grupo de garotos jovens que estão roubando, um deles está ensanguentado, está morrendo, e, enquanto este está caindo ao chão, há outros três atrás, tirando-lhe coisas de sua mochila. E, depois, as coisas que tiram da mochila – o garoto, enquanto isso, cai ao chão em um charco de sangue –, veem que não têm muito valor, jogam no chão e quebram com os pés, e o deixam sozinho, para que morra. Bom, isso é basicamente falta de empatia.

E creio que aí é onde nós, artistas, temos um papel muito importante para desenvolver, qualquer que seja o âmbito em que trabalhe, seja na educação, como pais, ou no que quer que seja. Porque nosso trabalho é isso, trabalhamos com os sentidos que temos, desenvolvendo sensibilidades, sensibilizando-nos e desenvolvendo a sensibilização de outros. Assim vejo.

MARCOS HILL: Uma pergunta, para encerrar a noite, última chance.

AUDIÊNCIA: Quando você fala dessas revoltas na Inglaterra, é uma coisa que nós percebemos bastante agora, ao nosso redor – não precisa ir tão longe –, que as coisas importantes mudaram de lugar. Agora alguém em vez de roubar comida, rouba um tênis, e eu percebo que o valor das pessoas está para definir o valor de alguém, nós contamos com o que ela tem, muito, mais do que o que ela pode perceber de outras pessoas ou o que ela pode ser. E isso acaba que (percebo isso até em mim e em outras pessoas)... deixa-nos muito dormentes, quando vamos a uma galeria ou vemos na rua, deixa-nos dormentes para as coisas mais sensíveis, como se não tivéssemos muitos sentimentos além de querer, além de fome, e eu acho que isso é uma coisa muito presente na arte hoje, que se faz necessária, mas até agora não muito eficiente. Queria saber sua opinião.

CLAUDIA FONTES: Se há algo que não defendo, de maneira alguma, é que a arte possa curar todos os males da sociedade, porque isso também leva à

instrumentalização da arte. E isso é algo que se observa muito no âmbito da cooperação internacional.

Por exemplo, quando trabalhei na Nicarágua, e estava entrevistando pessoas da organização de cinema, e quando me inteirei de que essa pobre gente fazia vinte anos, na Nicarágua – que é um país intelectualmente de um voo espetacular –, que não tinham dinheiro para fazer um filme de ficção, pois todos os fundos que recebiam da cooperação internacional eram para fazer documentários, e documentários que fossem de esquerda, e documentários que mostrassem a revolução, como falhou a revolução, o tema da homossexualidade na Nicarágua, o tema da violência familiar contra a mulher, ou seja, uma agenda da cooperação internacional, mas que não é uma agenda da cultura.

O perigoso disso é que, depois de vinte anos, muitos artistas acreditam que, sim, esse é seu trabalho. E o pior de tudo é que esses artistas não estão capacitados para fazer esse trabalho, estão capacitados para serem artistas. Então me encontrei com artistas na Guatemala que trabalhavam com crianças, refugiados maias que tinham sido exilados durante a guerra etc., com projetos de circo; é incrível, mas quanto mais a gente se mete nessas comunidades, quanto mais pobre o país, mais projetos de circo há, até parece irônico. Sim, ou seja, me perdoem, adoro, não tenho nada contra o circo, mas é estranho que a gente comece a entrar mais em um território e comece a aparecer maias pintados de palhaço.

E o pior de tudo, o que eu via é que essa gente já acreditava que, como eram os únicos que estavam fazendo algo, que o sabiam fazer, então já tinham uma agenda política que já tinham dado ao governo, de como modificar o sistema educativo. E é terrível, tanto para eles, como artistas, que já não se dedicam a fazer arte, mas se dedicam a armar um currículo educativo, e é terrível para as crianças, que vão receber esse currículo, porque não é feito por um especialista. O único que se beneficia com isso é o poder, que não trabalha, ou seja, para o governo é genial que lhe chegue uma agenda sobre o que fazer, e parece lindo.

Então, eu vejo um problema muito grande aí. E, quando fizemos essa avaliação na África, viu-se muito de péssima instrumentalização.

Nesse sentido, não quero trazer a palavra, porque é uma palavra complicada, mas há que resistir. Não só aos números, também há que se resistir a essas agendas políticas. No sentido de que a instrumentalização pode vir de ambos os lados, que alguns a usem como artistas. E o problema é como manter a integridade como artista. E creio que isso é milímetro a milímetro, segundo a segundo, quando a gente está sozinho no ateliê, e sabe as decisões que está tomando. A gente sabe quando está mentindo, sabe quando algo está

na metade do caminho – há que fazê-lo outra vez, ou há que usar o material que se deve usar e, nessa honestidade, acho que está a chave para não perder o caminho, de forma que a obra guie, e não que a gente diga à obra o que ela tem que dizer.

Fim!

MARCOS HILL: Muito obrigado!

CLAUDIA FONTES: Obrigada a vocês.



* Sobre André Brasil, ver página 214.

** Texto resultante de transcrição da palestra.

MARCOS HILL: Eu quero agradecer ao André Brasil duplamente, pelo que estou vendo, graças a ele nós temos hoje uma plateia bastante repleta.

Estamos iniciando a quarta palestra do ciclo de palestras *Conversas*, que é um projeto do CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte, realização com a Fundação Clóvis Salgado, que está sendo patrocinado pela Arts Collaboratory, uma agência de fomento holandesa, pela Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais e pelo Fundo Municipal de Cultura, e com o apoio da Usiminas. São esses os nossos patrocinadores e a eles um grande agradecimento.

É com muita alegria que trago para conversar conosco André Brasil, que é companheiro, posso dizer, de longa data. Já temos desenvolvido várias parcerias; primeiro, eu o conheci como professor da PUC; André é um especialista na área de cinema, de vídeo e que estabelece um diálogo muito privilegiado entre essas mídias e a arte contemporânea. É professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente é meu colega, e eu acho que nada melhor para apresentá-lo do que ele mesmo, com a competência dele, só temos a agradecer sua presença.

ANDRÉ BRASIL: Boa noite, muito bacana essa sala cheia assim, confesso que é surpreendente que uma palestra quarta-feira à noite acione o pessoal.

Bem-vindos, espero não decepcioná-los. Eu tinha preparado uma fala um pouco mais teórica, em que eu não daria muito espaço para as imagens, e aí ontem eu acordei muito incomodado com isso e me bateu uma intuição, resolvi fazer uma fala em que deixasse as imagens falarem um pouco mais, em que eu pudesse, a partir delas, fazer alguns comentários. Então, acabei trazendo uma fala mais despreziosa, mais modesta, que acho que pode se abrir mais a uma conversa, que é a ideia do projeto.

Antes de tudo eu queria agradecer o convite, do Marcos e do Marco, o pessoal do CEIA, que é uma experiência que já acompanho há algum tempo. Sou admirador da experiência do CEIA, no sentido de produzir esse tipo de compartilhamento – mais que palestras, eu acho que a ideia do CEIA é criar um espaço de compartilhamento, de encontro mais continuado, cada vez mais eu aposto nesse tipo de iniciativa, que não é pontual, mas uma iniciativa mais continuada de encontro, de conversa. Eu só tenho a agradecer o convite.

Dentro desse tema amplo que foi proposto, uma liberdade enorme para a gente, que é o tema da permeabilidade, eu acabei pensando uma proposta de certa aproximação entre o cinema e a arte contemporânea, as artes plásticas. A ideia dessa aproximação surgiu, me fez retornar, na verdade, a uma coisa de que eu tinha me afastado um pouco, mas acabei retornando a uma curadoria que eu fiz no Festival de Curtas¹, acho que foi de 2010 ou 2009, em que fiz uma curadoria conjuntamente com João Paulo Dumans, que já foi programador de uma sala aqui e é um dos grandes pesquisadores de cinema em Belo Horizonte, e o Eduardo de Jesus. Era uma curadoria que procurava mapear tanto historicamente quanto a atualidade dessa relação entre cinema e arte contemporânea, o que se chamou, de forma problemática, no bom sentido, de *campo imperfeito*.

Essa ideia do ‘campo imperfeito’ volta, e grande parte do que eu vou dizer e trazer aqui, eu queria explicitar essa ideia do que eu tenho em relação à interlocução com o João Paulo Dumans e com o Eduardo de Jesus. Boa parte do que eu vou falar aqui é uma pequena avaliação do que a gente conversava naquele momento e que acabou gerando um texto para a apresentação da exposição.

Na época, a gente dizia, quando apresentávamos a exposição, que, ao longo da sua história, o cinema consolidou, historicamente, uma série de procedimentos, de modos de constituição da narrativa cinematográfica, mas é engraçado como esse cinema que se constituiu historicamente, além desses desdobramentos muito simples no campo do cinema – cinema clássico, cinema moderno etc., cinema contemporâneo –, a gente tem um certo atravessamento de outras práticas em relação à história do cinema, então, mesmo nessa variação mais hegemônica do cinema, a gente vai ter uma série de outras práticas que atravessam sua prática, que transformam o cinema por dentro e por fora.

Essas práticas não são confortavelmente chamadas de cinema, mas de alguma forma participam da prática mais ampla, transformando o próprio cinema. A gente na época chamou essas práticas de ‘um outro cinema’ ou de um ‘cinema menor’; alguns autores vão chamar, na aproximação com a arte contemporânea, de ‘filme de artista’ – eu particularmente não gosto de nenhum desses nomes, nem da ideia de ‘filme de artista’, que seriam esses filmes

produzidos por artistas, vindos das artes plásticas, das artes performáticas, nem gosto dessa ideia de ‘um outro cinema’, eu prefiro falar de filme.

Então vamos considerar esses trabalhos que eu vou mostrar aqui simplesmente como cinema, talvez um ‘cinema menor’, que a gente encontra no circuito menos hegemônico, menos comercial.

No caso desse cinema que se aproxima das artes plásticas, o que é interessante é a gente pensar como é que esses filmes vão convocar não procedimentos prioritariamente narrativos, mas, ao se aproximar das artes, plásticas, das artes visuais, esses filmes vão tornar a imagem um lugar em que a gente estabelece uma relação que é mais plástica, mais física e mais sensível com a imagem em si. Então vocês vão ver, esses filmes, apesar de constituírem narrativas, são filmes pequenos, concisos, que de alguma forma constituem não exatamente uma narrativa, mas uma micronarrativa, um pequeno acontecimento, que se desdobra no interior do filme. Eles convocam o espectador principalmente por uma relação mais física, sensível, plástica com a imagem. As obras que eu vou mostrar apresentam certa variação em relação a isso, mas, de todo modo, isso é predominante nesses filmes.

Aí a gente tem a ideia do plano cinematográfico, a gente perde um pouco talvez essa ideia que é fundamental na linguagem cinematográfica, que é a ideia da profundidade de campo. Isso de alguma forma permanece, mas cede espaço a uma superfície do plano e do quadro que é explorada na sua materialidade sensível. Então a ideia da profundidade de campo vem para o primeiro plano, para a superfície do quadro, e é essa superfície que se dobra, que se estria, que é atravessada por uma série de fluxos, que o artista vai de alguma forma explorar.

Ao mesmo tempo em que a gente tem uma certa exploração sensível, sensorial e formal da imagem, o que é interessante nesses trabalhos é que eles, talvez diferentemente de um certo contexto – por exemplo, o da videoarte dos anos 1980 –, dificilmente se encerram num trabalho formal, que se desvincula numa espécie de autorreferência da imagem e que se desvincula do mundo; então, são trabalhos que, apesar de explorarem formalmente a imagem e de terem uma tensão para a superfície do plano, partem muitas vezes de uma relação, um vínculo estreito com o mundo vivido. Essa é uma ideia que eu gostaria de explorar, são trabalhos que intervêm no mundo vivido e que partem dessa intervenção para criar sua pequena narrativa, sua micronarrativa. Então por mais que você tenha – isso que me interessa nesses trabalhos – esse interesse formal do trabalho, esse investimento, parece que a forma do filme parte da forma sensível do próprio mundo, então há um vínculo forte entre a forma do filme e a própria materialidade do mundo vivido, da experiência vivida. Acho isso interessante de notar nesses trabalhos, e muitas vezes a dimensão política desses trabalhos deriva daí.

1. Refere-se ao Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

Em termos bem simples e bem gerais, eu diria que esse outro cinema, esse 'cinema menor', parte de um certo embate com o mundo vivido e, na cena do mundo vivido, abre uma outra cena. Talvez essa seja a própria tarefa do cinema.

A gente não seria ingênuo de não pensar que o próprio mundo é uma cena, é um lugar de representação, um lugar já de *mise-en-scène*, de constituição de cenas. E o que o cinema faz muito fortemente, no caso específico desses filmes, é abrir uma cena no interior das cenas que o mundo propõe. E aí essa cena possui um espaço específico, uma temporalidade específica, um jeito de narrar específico, uma configuração específica.

A gente pode pensar como, nessa cena que se abre, você tem o desenho e o percurso dos corpos, isso é importante de notar, como a presença performática e o percurso dos corpos no espaço, é importante para pensar esses filmes, a gente tem a relação com os objetos, a relação dos corpos com os objetos, tudo isso diz respeito a uma certa física da imagem, a uma certa materialidade sensível da imagem. Então os corpos, antes da narrativa, percebem... parte de uma certa fisicalidade das imagens. A ideia da performance dos corpos, na sua relação com os objetos, com o espaço, a presença ou a ausência do artista em cena, o que está dentro e o que está fora de campo, tudo isso constitui o cinema, mas parece que vem para primeiro plano no caso desses filmes. E, fundamentalmente, esses filmes trabalham muito a temporalidade, predominantemente a temporalidade da duração da cena, e aí a convocação do espectador é outra, não é pelo viés de um enredo que se desenvolve – às vezes a gente até percebe um certo desenrolar de uma narrativa –, mas a convocação do espectador é quase corporal, pelo viés do corpo e também das pequenas percepções, uma convocação em que o espectador se engaja não numa narrativa exatamente, mas em pequenos eventos, pequenos acontecimentos que se desenvolvem no filme.

Muitas vezes o que esses filmes propõem é simplesmente uma mudança na escala; primeiro, na temporalidade – essa temporalidade de algo que dura – e, depois, uma mudança em uma certa escala do olhar, fazem variar uma escala do olhar, a maneira de você observar o espaço, a distância, há uma certa experimentação da distância em relação ao próprio espaço.

Ao mesmo tempo, todos esses filmes, talvez pela concisão, constituem uma pequena totalidade, sete, onze, doze, quinze, até vinte, 25 minutos. São filmes concisos e que se apresentam como uma totalidade aberta, no sentido de que algo acontece na imagem, esse acontecimento se desenvolve e esse acontecimento tem um certo tempo, um desenrolar, algo que se precipita no interior da imagem e isso acontece. E o filme de alguma forma se organiza, se condensa em torno disso que acontece, isso dá uma certa imantação, uma coesão, por mais que a duração abra o olhar para essas pequenas percepções, o filme se apresenta como uma certa coerência.

Escolhi alguns filmes para mostrar, para a gente ir comentando. São filmes de quatro jovens artistas brasileiros, artistas de cujo trabalho eu gosto muito. O primeiro artista é daqui de Belo Horizonte e está radicado agora em Berlim, mas o trabalho dele já circulou bastante por aqui. É um trabalho de que eu gosto muito, do Marcellvs, que vem há algum tempo trabalhando com essa ideia do *Video-Rizoma* [título da série em questão], pequenos vídeos que ele extrai do mundo, na emergência do acontecimento que ele costuma registrar por meio do vídeo, e – isso talvez não seja o mais importante do trabalho –, eventualmente, ele manda sem remetente para as pessoas, e esse trabalho circula, não só nas galerias, mas de forma anônima, então vocês podem de repente receber uma fita de vídeo ou um DVD com um vídeo do Marcellvs sem assinatura, ele manda e não sabe para onde vai o trabalho. Ele numera esses vídeos quando ele envia.

Eu vou mostrar dois trabalhos, não vou poder mostrar inteiros, porque são trabalhos que exigiriam mais tempo. O primeiro trabalho é o *1716*, é o número do trabalho, em que ele capta um certo acontecimento e, como outros trabalhos dele, ele acompanha esse acontecimento e sustenta a câmera; isso é característica importante do trabalho do Marcellvs, a ideia de sustentar o olhar em relação àquilo que ele filma e deixar o acontecimento se desenvolver (porque algo pode, ou não, acontecer).

O segundo trabalho, que é o *2222*, é um trabalho instalativo do Marcellvs; geralmente ele não é exibido em *single channel*, em projeção, mas eu vou mostrar um trequinho. Atenção também para o áudio, porque o Marcellvs tem uma atenção grande com o áudio.

Em ambos os trabalhos, eu acho que dá para notar isso que eu dizia agora há pouco, que é essa ideia de uma forma que parte da forma sensível do mundo, então o trabalho da forma do filme parte de um certo embate do filme com o que vem do mundo, acho isso muito forte no trabalho do Marcellvs.

E uma certa fisicalidade da imagem, isso no primeiro trabalho é muito forte: como o acontecimento que vem do mundo atravessa a câmera e transtorna a imagem, transtorna a câmera, você tem uma instabilidade grande da imagem, parece que fisicamente você está sentindo o acontecimento atravessando a imagem. Tem uma relação física, acho que o espectador acaba sentindo também pelo áudio, e, ao mesmo tempo, o filme se apresenta como uma superfície, aos poucos você vai se desprendendo daquele acontecimento que vai se desenvolvendo, para fruir uma certa configuração sensível da tela, aquela água batendo, o brilho da água, e é um vídeo que foi captado a longa distância com um zoom digital grande, isso deixou a imagem totalmente estourada, *pixelizada*, isso tudo confere à imagem uma certa materialidade formal, e a relação com a pintura é mais forte. O segundo é um vídeo muito

simples, aquele plano fixo da paisagem, aquele relevo, a luz vai variando, e você tem simplesmente um cavalo ao fundo da imagem, e é interessante que se você assiste ao vídeo inteiro, é muito bonito, porque efetivamente o cavalo se torna uma pedra e vai variando a forma do cavalo, dando um contorno diferente a cada momento nessa petrificação do cavalo. É bonito, o plano é fixo, varia muito pouco, mas, ao fundo da imagem, o pequeno detalhe desse cavalo que vai ganhando formas, dessa pedra que vai ganhando formas diferentes a cada momento do filme.

AUDIÊNCIA: Você disse que o Marcellvs capta cenas do cotidiano, você tem informações de como é esse processo? No caso desse segundo vídeo, ele saiu pensando em fazer essa imagem ou foi algo que ele viu e resolveu registrar?

ANDRÉ BRASIL: Essa questão surge sempre diante do trabalho do Marcellvs. De fato, essas cenas fortuitas, cotidianas, não têm efetivamente nada demais, mas algumas cenas... elas são misteriosas. Tem um filme com o qual o Marcellvs foi muito premiado que é o *Man.Road.River.*, que é simplesmente uma pessoa atravessando um alagamento. Ele acompanha durante um bom tempo essa pessoa atravessando, é um evento cotidiano, mas também tem uma certa estranheza.

A gente tem notícia sobre a maneira como o Marcellvs produz esses filmes, é carregando a câmera junto com ele, e parece que ele preserva uma certa atenção flutuante para as coisas e, em determinado momento, consegue captar esses eventos. Esse segundo vídeo, na verdade, você vê que é literalmente um cavalo em uma paisagem, só que, se você sustenta a câmera, sustenta o olhar nessa paisagem, você começa a perceber esse cavalo de uma outra maneira, esse cavalo vem com uma outra dimensão, uma outra forma. Ao mesmo tempo em que tem essa ideia de ele sair com a câmera captando esses eventos, tem um certo rigor, uma certa precisão do plano que ele deixa durar, são as duas coisas, parte do mundo e parte do artista, um tipo de encontro.

É engraçado que esse primeiro trabalho guarde uma semelhança muito grande com algumas imagens amadoras que a gente vê na TV, esse tipo de materialidade, de instabilidade da imagem que é muito próprio de imagens de enchente, de catástrofe, esses acontecimentos que emergem e que são captados cada vez com mais frequência por essas câmeras, que antes eram chamadas de 'cinigrafista amador' e hoje não chamam mais, porque os telejornais cada vez mais se constituem desse tipo de imagem.

O que diferencia, a meu ver, é a ideia da duração e a de que esse evento acaba se tornando um evento não explicado. A TV sempre emoldura, enquadra o evento, aquilo que emerge; esse evento do vídeo permanece sem explicação,

o corte no início e no fim preserva um certo mistério do que é aquilo que está acontecendo, aquela "pessoinha" se aproximando da água, batendo na pedra, então acho que tem, de um lado, essa duração da imagem, de outro lado, não há nenhum tipo de moldura que explique essa imagem, acho que isso diferencia de forma muito transparente dessa voracidade da TV em explicar as coisas.

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Tem uma coisa que eu acho interessante na história da técnica audiovisual (está chegando aqui a questão HD, 3D). A questão é que ele trabalha – nem sei se ele trabalha com controle, talvez não, talvez seja em HD 'superpower' – a importância da declaração dessa imagem, em vez de querer mostrar a técnica, ele é quase obsessivo, ele quer captar a imagem como se tivesse sido feita com uma câmera de celular. O segundo vídeo tem uma certa qualidade, mas de uma forma preta e branca, também uma qualidade antiga, uma tecnologia obsoleta, apesar de a gente saber que esse plano largo assim é do HD, mas ele quer deteriorar... Ele tem uma coisa de não querer a imagem 'aperfeiçoada'.

ANDRÉ BRASIL: Estou falando de alguns trabalhos do Marcellvs; nesses casos específicos, tem um pouco dessa condição precária mesmo da imagem.

AUDIÊNCIA: O que me chamou atenção nos dois filmes é essa camuflagem da figura, o cavalo que vira pedra, a figura que nas ondas se mistura, aparece, se camufla e vira paisagem, uma sutileza, uma coisa plástica, esse barco, a névoa...

ANDRÉ BRASIL: Agora, é um trabalho para ser visto instalativo, certo? Grande, e tem um caráter pictórico. Mas é engraçado e importante a gente notar: de um lado, tem isso que vê o mundo como instabilidade, como precariedade, mas, de outro lado – queria reiterar isso –, tem uma austeridade do plano, o enquadramento, ele é rigoroso, preciso, tem um certo controle formal do artista, um investimento formal no enquadramento, na composição do quadro. Tem um rigor, não é uma imagem qualquer captada por ele.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): O que eu percebo acaba repercutindo uma austeridade do tempo e, de certo ponto de vista, sobre o tempo-espaco. E percebo também como ele se apropria de uma certa precariedade, do mau uso da técnica, da tecnologia, para reconduzir essa tecnologia de ponta à situação da pintura. A gente está falando de permeabilidade, os dois casos me impressionaram muito, o modo como ele constrói os planos, a maneira como ele localiza a linha do horizonte, que é um elemento muito importante para a tradição da paisagem na pintura, como ele desconstrói ou deforma a imagem no primeiro vídeo. Ele

vai criando essas diluições, vai deixando o próprio dispositivo criar os efeitos de distorção. Para mim, o primeiro vídeo muda evidente e completamente na hora em que o ser humano entra em cena, porque aí é um embate, um confronto, uma relação de tensão que me remete a uma situação de risco.

No mundo contemporâneo, nos grandes centros urbanos, estamos começando a nos condicionar e a ser viciados pelo risco, mas é o risco das máquinas, dos motores, das armas, é o risco de uma violência no convívio. Nesse primeiro filme, a violência é oferecida pela natureza, então isso já desloca, ele coloca num outro lugar e aumenta muito a minha tensão, porque é o risco sobre o qual o ser humano não tem muito controle em certos momentos.

Isso me remeteu ao conceito de ‘sublime’ que Kant – pensador alemão do final do século XVIII – desenvolveu bastante, e depois os pintores românticos no início do século XIX vão trabalhar muito com essa ideia da incapacidade de o ser humano controlar completamente essas forças, principalmente as forças naturais, e de perder a condição de racionalidade ou de objetividade diante de um evento, de um acontecimento como esse. E, no segundo vídeo, novamente, o modo como ele trabalhou a imagem pela pintura, a ideia do alto contraste, da fotografia que vem do claro-escuro, uma paleta barroca, eu ‘viajei na maionese’ em cima dessa relação com a paisagem que ele estabeleceu a partir da manipulação da técnica.

ANDRÉ BRASIL: Inclusive ele insiste nesse embate com a natureza; Marcellvs sempre trabalha com essa dimensão da paisagem natural e do tempo cósmico. Seus trabalhos abordam, tematizam, criam embates fortes com a natureza.

AUDIÊNCIA (MARCEL DIOGO): Tive a mesma sensação que o Marcos Hill, pensando na lógica da permeabilidade, fui direto para a pintura, que é também uma das coisas que eu mais pesquiso. Logo me remeteu à pintura romântica alemã, e o primeiro vídeo, principalmente, a Caspar David Friedrich, que é a pintura emblemática do romantismo alemão, aquele homem no alto do penhasco. Também pensei essa coisa do tempo, da pintura que é outro tempo completamente diferente do tempo estático, isso me remeteu ao *tableau vivant*, de encenação. E pensei que talvez isso que a gente chama de precariedade da imagem – que é completamente contrário ao que você falou e contrário às novas mídias agora –, por essa via eu tento entender essa imagem de uma outra forma também. Também me ficou essa coisa do sublime, essa questão da indefinição.

ANDRÉ BRASIL: Acho que essa relação com a pintura é totalmente pertinente com a paisagem, talvez no artista seguinte isso ainda fique mais forte, o Thiago

Rocha Pitta. Ele faz alguns trabalhos que são de intervenção em uma certa ordem natural, e, nesses filmes, ele faz uma pequena intervenção artística, o que conecta esses trabalhos com algo do universo da *land art*, essa amplitude de intervenção. Tem até um trabalho dele que é referência ao Turner, tem um diálogo forte com a pintura, mas, no caso do Thiago, não se trata de um evento que emerge e que ele consegue apreender, mas é uma intervenção do artista; o artista intervém, se retira e deixa o acontecimento se desenvolver, mas a gente percebe a presença do artista e um certo gesto de intervenção.

Então, esse primeiro trabalho é o *Herança*, e o segundo é *Homenagem a Turner*, do Thiago Rocha Pitta. Trabalham com essa ideia de paisagem, dialogam com a cultura por essa via, mas ali a gente percebe duas coisas: primeiro, um certo gesto de intervenção do artista e, segundo, parece que o artista está presente não só na intervenção que ele faz naquela paisagem, mas também em um certo olhar que acompanha o desenrolar do acontecimento, o artista está presente acompanhando aquilo que ele produziu. Parece que ele não se retira totalmente, continua presente por meio da presença da câmera. No *Herança*, a gente percebe inclusive uma instabilidade tanto do objeto que flutua no mar quanto de quem acompanha e de quem filma, já que o ponto de vista de quem filma também está flutuando no mar, ali se percebe essa presença forte do artista.

Os dois trabalhos, do Marcellvs e do Thiago, têm uma ligação com um certo tempo profundo, essa ligação com a natureza que conecta o trabalho com uma temporalidade do tempo natural, do tempo cósmico. Tem um trabalho com a duração que tem a ver com esse lugar da natureza no qual os trabalhos operam, é um tipo de duração que se conecta com um certo tempo profundo.

AUDIÊNCIA: O que significa chamar esses filmes de ‘cinema menor’?

ANDRÉ BRASIL: Ótima pergunta. O ‘menor’ aí tem dois sentidos: primeiro, no sentido de uma certa concisão, uma pequena totalidade que esses filmes produzem; segundo, no sentido de que essa ideia do ‘menor’ dialoga lá com uma discussão deleuziana, quando Deleuze e Guattari escrevem sobre uma literatura menor falando da obra do Kafka. O menor para eles é essa ideia de uma língua estrangeira no interior da própria língua. Então, é menor nesse sentido, no interior de uma certa história do cinema, você tem um outro cinema. Que é um cinema menor, um cinema não hegemônico, minoritário, não no sentido de quantidade, mas no sentido de que ele não é hegemônico. Isso para dizer que é cinema, por isso que ‘filme de artista’ me incomoda um pouco mais, porque você retira, separa, isso aqui é ‘filme de artista’, isso aqui é cinema. Agora você falar de um cinema menor é você continuar dizendo que é

cinema, mas é um outro cinema no interior da história mais hegemônica, assim como essa literatura menor, essa língua estrangeira no interior da outra língua, da língua dominante. Não tem nada de pejorativo; ‘menor’, para mim, é sempre mais, quando falo ‘menor’, estou falando de coisas de que eu gosto muito.

AUDIÊNCIA: É que aqui, assim, quando acabou o vídeo, eu pensei num certo tom de ironia que são as duas árvores em cima de um barco de madeira, né? Então, percebi um certo tom de ironia. Eu vi que não foi intenção, mas eu vi isso...

ANDRÉ BRASIL: Sim, concordo com você. E é o mais bonito do trabalho, o vídeo é mais bonito ainda quando, em um determinado momento, o barco se afasta, e você não o vê, aí você vê duas árvores plantadas no mar, quando o barco some e você tem só a imagem do mar e duas árvores plantadas no meio do mar.

AUDIÊNCIA: Pode-se dizer que, dentro dessas inconsciências ambientais, esses filmes, eles possam ter uma representatividade, digamos que, mundialmente falando, tratando-se da consciência ambiental e fazendo aí um combate a esses filmes *hollywoodianos* que têm simplesmente o intuito de talvez divulgar uma nova marca de camisa, uma nova marca de tênis. Será que existe essa possibilidade de esses filmes, dentro de poucas décadas, começarem a mudar a concepção mundial de pensamento a respeito?

ANDRÉ BRASIL: Não sei se eles têm esse poder, nem sei a intenção dos artistas, afinal se trata de um filme. Filme faz o que ele pode. Não sei se há essa intenção desses artistas de se inserir tão fortemente numa discussão política, passa por um gesto plástico. Não sei se esses trabalhos podem ser lidos como trabalhos diretamente políticos, eles são mais uma intervenção artística, plástica e irônica.

Se a gente pensar na ideia de ecologia em sentido amplo, no sentido de uma ecologia mental, eu acho que essa ideia da duração da imagem e essas imagens podem fazer muito bem, em relação ao que a gente costuma ver. Não sei se uma discussão política faz parte desse investimento mais direto.

Eu queria mostrar mais dois trabalhos, um pouco nessa série que estou criando, da presença do artista intervindo num certo contexto, como o artista vai se tornando presente, e da relação do filme com o cinema.

Nesses dois primeiros trabalhos, chamei atenção, e vocês reforçaram essa conexão dos filmes com a pintura, então, esses filmes mantêm uma relação muito próxima das artes plásticas, das artes visuais, apesar de darem um tratamento já cinematográfico para isso. A conexão que a gente faz é muito fortemente com a pintura mesmo, com a pintura de paisagem, mas, nos próximos filmes, vocês vão perceber que a convocação do cinema é mais forte,

eu acredito. Tem uma intervenção artística, no caso desse próximo filme, uma performance, mas essa performance se constitui muito fortemente como uma performance filmica, e aí a convocação do cinema é mais forte, mais intensa. O filme se chama *O mundo bate do outro lado da minha porta*, de um artista do Ceará, Ticiano Monteiro, filme de 2006, e é uma performance que ele faz em parceria com um cineasta, um fotógrafo de cinema que se chama Ivo Lopes, então tem a presença forte do fotógrafo também no filme.

AUDIÊNCIA: Aquele vídeo que você mostrou, do barco em alto-mar na tempestade, me lembrou muito daquele episódio do Turner, que ele se pendura em um mastro de um navio para observar uma tempestade. Eu queria saber como você percebe a relação do Turner com uma paisagem natural, percebendo aquela situação da tempestade de forma natural, em relação a esse vídeo que percebe através de um aparato tecnológico. No caso do Turner, ele grava de memória, vivencia aquilo com riscos e depois pinta, e, neste caso aqui, o artista grava em vídeo. Como você vê isso?

ANDRÉ BRASIL: Excelente pergunta. Não conheço a fundo a obra do Turner, mas o que eu diria é que, fundamentalmente, o que difere é a ideia do tempo. Acho que o dispositivo de cinema... a reconstituição do tempo na pintura é bastante diferente, apesar de o quadro sugerir a pintura, sugerir uma relação pictórica etc.

O que difere, fundamentalmente, são duas coisas, na verdade: uma é a ideia do tempo, que é o tempo da duração, o que o cinema traz para a pintura ali é fundamentalmente essa ideia de um barco que queima, mas um barco que queima enquanto a imagem dura, parece óbvio, mas acho que é fundamental para entender essa mudança de dispositivo; e a segunda mudança, que também pode soar óbvia, mas é fundamental, é a ideia do ponto de vista, um ponto de vista que se desloca, instável, diferente do ponto de vista da pintura. Agora isso que você diz, da pintura como lembrança, como memória, e do dispositivo cinematográfico como dispositivo de inscrição, de inscrição do tempo do acontecimento na imagem, acho que isso muda muita coisa.

Acho que, na pintura, a gente também pode – nos outros filmes isso vai ficar mais claro – falar de constituição de uma cena, reconstituição de uma cena. No caso do cinema, você tem uma organização da *mise-en-scène*, uma colocação em cena dos elementos. O cinema começa a trazer para esses filmes e para as artes plásticas a *mise-en-scène*, a colocação em cena, a disposição e organização dos elementos na cena, de você pensar isso, dirigir isso. Isso é fortemente cinematográfico. Não que nas artes plásticas seja o contrário, mas essa ideia de colocar certos elementos num espaço-tempo específico e organizar isso de determinada maneira, num ponto de vista, o enquadramento, isso é

fundamental em relação ao que o cinema traz desse diálogo. São várias coisas na verdade, o tempo e a *mise-en-scène*...

AUDIÊNCIA (MARCEL DIOGO): Para mim, é muito forte essa questão do tempo, que é presenciada, com mais esses dois vídeos, isso me remeteu também à questão da composição. Tem uma lógica, às vezes, de uma composição pictórica, as cores postas em cena não remetem diretamente ao cinema, remetem mais à pintura.

Vendo esses barcos à deriva e pensando nessa questão do tempo, pensei no quadro *A jangada da Medusa*, e em como ele foi construído. Se não me engano, *A jangada da Medusa* foi gerado por um acontecimento com uma fragata, que navegava da França para o Senegal e naufraga, e aí os tripulantes fazem uma jangada e ficam à deriva. Se não me engano, o barco afundou em 1816, saiu a primeira reportagem no jornal em 1817, e o Géricault fez a pintura em 1818 ou 1819. O tempo de construção daquele quadro é outro, em comparação com toda a informação e esse *boom* de imagens que a gente tem agora.

Ontem eu estava com meu irmão na praça da Assembleia, estavam votando sobre a greve dos professores. Quando cheguei em casa e abri o Facebook, um amigo tinha postado uma imagem que era do Chile, e duas chilenas tinham escrito assim: “Nós apoiamos a greve dos professores em Minas Gerais”, pensei: “Nossa!” É interessante pensar essa questão do tempo, de um tempo “pictórico” e do tempo de construção da imagem também.

ANDRÉ BRASIL: Ótima essa questão. Eu só distinguiria esse tempo do filme do Thiago Rocha Pitta do tempo do filme do Marcellvs. Acho que o filme do Marcellvs dialoga mais com essa dimensão do imediato e do instantâneo, do tempo televisivo. Thiago traz uma densidade maior na construção do tempo, porque lida com elementos muito grandiosos, densos. Tem uma densidade na construção da imagem aqui que difere dessa relação mais imediata com o evento que o Marcellvs estabelece.

Alguém já conhecia esse trabalho do Ticiano? Trata-se de uma performance que ele faz, uma performance estritamente fílmica, ela existe no filme e para o filme, ou seja, o filme definitivamente não é só um registro da performance, mas performance e filme são indissociáveis.

Aí entra não só a *mise-en-scène* e não só a fotografia, mas entra a montagem, que cria um certo sentido de narrativa para o filme, diferentemente dos outros, que se ancoram fortemente no acontecimento ou na performance. Esse filme do Ticiano se constrói, se propõe, com uma certa narrativa, na medida em que, por meio da montagem, o artista aparece, vem de longe, em um plano aberto, depois ele deita, há uma sucessão de acontecimentos que vai construindo uma certa narrativa, e a música entra fortemente na constituição dessa narrativa.

Então me parece que esse filme vai encaminhando a coisa para o cinema, no sentido de partir da performance, mas de uma performance narrativizada, ela ganha tanto uma *mise-en-scène* quanto uma montagem mais presente, além da fotografia do Ivo que é belíssima. Eu tendo a achar que ali o filme começa a convocar mais fortemente os elementos da narrativa cinematográfica, *mise-en-scène* e montagem, além dessa presença do artista.

AUDIÊNCIA: Você fala muito em duração, e eu não entendo bem o que isso quer dizer, agora você fala de narrativa. Uma coisa é contrária à outra, a duração tem a ver com a persistência da imagem em um determinado enquadramento?

ANDRÉ BRASIL: A duração é essa ideia de um plano que se abre para uma temporalidade e, além disso, se abre para uma certa multiplicidade de possibilidades de acontecimentos. Um plano que dura convoca o espectador para uma multiplicidade; a duração convoca uma certa multiplicidade de coisas acontecidas, diferente de se mobilizar muito fortemente o olhar do espectador em determinado sentido, em determinada direção, por exemplo, numa certa narrativa. Então a duração mobiliza o espectador, e muitas vezes mobiliza fisicamente, sensorialmente, por meio de uma certa multiplicidade, diferentemente de quando você, por meio da montagem, mobiliza o olhar do espectador, de maneira que o olhar siga certa direção exata, por exemplo, a direção da narrativa... O plano-sequência no cinema também trabalha duração, mas mobiliza o olhar. No caso desses filmes específicos, a duração abre para uma dimensão mais sensória, desses pequenos acontecimentos em um plano.

AUDIÊNCIA: Nesse vídeo que foi mostrado agora, a primeira imagem que me veio à cabeça, quando eu vi aquele ilusionismo criado, o ilusionismo da água, foi a de quadros surrealistas. Se o cinema ou o vídeo fosse transportado para a pintura, teríamos uma pintura figurativa, uma narrativa.

Francis Bacon critica bastante essa narrativa na pintura, ele fala que faz uma pintura figurativa e sem narração, ele aponta uma falha, uma escassez potencial na linguagem da pintura figurativa como narração.

Você acha que esse tipo de cinema, quando revive essa forma de imagem, está trazendo de volta o potencial da pintura figurativa como narração? Entendo que o cinema naturalmente trabalha com a imagem de um corpo, da paisagem e tudo mais, só que isso na pintura se perdeu, essa força de tratar de uma narrativa dessa forma, você acha que esse vídeo ressuscita isso, traz de volta?

ANDRÉ BRASIL: Sua pergunta é muito boa, eu tenho que pensar sobre ela. Mas acho que não dá para a gente sobrepor a história da pintura à história

do cinema. Há questões que o cinema se coloca que não são exatamente as questões que a pintura se coloca. Essa reivindicação e essa crítica à figuração na pintura, não sei se é uma questão que se coloca fortemente para o cinema. O cinema moderno, o modernismo no cinema coloca questões talvez diferentes do modernismo na pintura. Acho que não dá para a gente sobrepor uma coisa à outra, assim, mesmo porque no cinema é incontornável essa dimensão da presença do corpo, da inscrição dos acontecimentos efetivamente na imagem.

O cinema já se propôs livrar-se da figuração nas vanguardas, por exemplo, o cinema surrealista, enfim, o cinema também já se propôs desvencilhar da figuração em determinado momento, mas desconfio que talvez esta não seja uma boa questão para o cinema, que tem outras questões para se colocar. Desconfio dessa ideia da abstração do cinema, gosto de alguns filmes, mas gosto desse embate do cinema com o vivido, acho que isso é incontornável, isso traz uma potência grande para mim.

Vamos terminar com um último filme, de uma artista daqui, Cinthia [Marcelle], que se chama *Plataforma*. Desses artistas que partem da performance e vão trabalhar com cinema, pelo pouco que eu conheço ainda, acho que a Cinthia é a que mais fortemente convoca o cinema. Nesse filme isso fica claro, essa ideia de um certo diálogo mais estreito com a linguagem cinematográfica, com a história do cinema, inclusive.

Comentando esse trabalho: ele tem essa ideia forte da *mise-en-scène*, da colocação em cena, é uma performance, mas que é, ao mesmo tempo, uma cena cinematográfica extremamente dirigida e um diálogo explícito com o cinema, com o cinema do Jacques Tati, inclusive essa música no final, então, trata-se de um diálogo mais explícito com o cinema.

O plano longo que dura, tem a duração, mas a colocação em cena é rigorosa, a maneira como as pessoas entram – por mais que em determinado momento a gente tenha a sensação de um certo naturalismo, um certo realismo da cena, como se fosse documental, em outro momento a gente percebe que é uma organização rigorosa daquela cena e vai percebendo pequenas narrativas. E o próprio filme caminha em direção a um desfecho, diferentemente dos anteriores. Tem aqui uma ideia de desfecho da narrativa, e fortemente essa convocação dos elementos cinematográficos.

Para terminar... É isso, eu tentei montar essa série, mostrando como, de um lado, o cinema contribui com esses elementos narrativos, com os recursos da *mise-en-scène* – a gente poderia definir a ideia de *mise-en-scène* como uma ocupação do espaço, um ordenamento no interior do qual o gesto, o corpo aparecem de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica, então você tem uma certa ordenação do espaço, dos elementos de cena, e o corpo aparece ali de maneira desconcertante, ou não...

E, por sua vez, a arte traz para o cinema essa dimensão da matéria sensível, a superfície do quadro, do corpo em performance, essa ideia de uma certa lógica da sensação, que possui uma realidade que é intensiva, não totalmente determinada pela representação ou pela narrativa. É uma lógica mais vibrática, vamos dizer assim, mais da vibração e da superfície.

O fato é que aquilo que o cinema oferece já estava lá desde os princípios das artes plásticas, visuais e performáticas, e aquilo que a arte oferece já estava lá no cinema, desde os primeiros movimentos da imagem cinematográfica. É isso.

Eu queria agradecer não só o convite, mas também as perguntas preciosas que vocês fizeram. Vou sair daqui com várias questões para pensar.

Muito obrigado!

* Sobre Daniela Brshan, ver página 215.

** Texto resultante de transcrição da palestra.

MARCO PAULO ROLLA: Boa noite. Estamos passando uma lista de contatos para a gente ter como divulgar melhor as próximas palestras. Se vocês a encontrarem aí, por favor, coloquem seus dados. Para nós é interessante vocês receberem mais informações sobre o *Conversas*, que não é só este ciclo de palestras; há uma residência que está ocorrendo já há dois meses, no final dela vai haver um exposição de resultados. Esta semana estamos recebendo outros artistas da América Central, para a residência CA-BRA. Então, há outros eventos, e a gente quer divulgar isso para vocês.

Agora eu deixo vocês com Daniela Bershan, nossa convidada de hoje. Obrigado! (E depois a gente vai abrir para conversa.)

DANIELA BERSHAN: Olá todo mundo, meu nome é Daniela Bershan, sou uma artista, e também dirijo um espaço chamado *fffuck* em Amsterdã, Holanda. Além disso, sou DJ. Vou falar sobre minha atividade *freelance* hoje e, antes de começar, gostaria de agradecer a Marcos Hill, Marco Paulo Rolla e a toda a equipe CEIA, por estar aqui. É muito bom.

Para que vocês entendam melhor, eu vou estruturar a minha apresentação em três partes: a primeira, sobre o meu trabalho autônomo como artista; a segunda, sobre minha atividade com a cooperativa e o selo *fffuck*; e a terceira parte será sobre música. Estas atividades estão todas relacionadas umas com as outras, e eu espero que, ao final, tenhamos tempo para perguntas e que possamos discutir sobre de que forma isto se compromete com o quadro maior de uma permeabilidade, e estou curiosa também para saber quais são suas ideias a respeito disso.

Preparei uma pequena apresentação começando em 2006, para mostrar a vocês o meu ponto de partida. Meu trabalho, àquela altura da minha vida, tinha raízes no campo da tensão entre natureza, tecnologia e o corpo humano.

Os primeiros trabalhos que vocês veem aqui são parte de uma série de impressões que fiz em 2006, chamada *Prototype Number 1* [Protótipo número 1]. Elas eram parte da preparação para uma escultura e, como eu disse, são, em sua maioria, a respeito da relação humana com o corpo humano como uma espécie de máquina, tanto em um sentido positivo quanto no negativo, e num certo sentido que... eu por vezes sinto que, neste mundo excessivamente tecnologizado, não há mais espaço para o corpo humano de uma certa maneira, ao passo que, por outro lado, o corpo humano continua me fascinando por ser a máquina de mais alta tecnologia que temos neste planeta.

Esta é a escultura, também chamada *Prototype Number 1*, e, como podem ver, consiste em três partes de um avião, duas asas com turbinas e a cauda, e faz referência às dimensões de um corpo humano, sendo que o espaço entre as três partes é para que o corpo humano se encaixe e, como se vê, o avião inteiro é, de fato, feito de pele, pele de galinha, nesse caso. É salgada e defumada. Foi um procedimento elaborado, mas para mim era de grande importância fazer isso para criar esse corpo com uma sensação de máquina. Em certo sentido, é, de fato, repulsivo, mas, ao mesmo tempo, achei que a pele em si se tornou um material estético e bonito, e realmente gosto dessa tensão. Há também partes que vocês veem aqui, que são partes de intestinos bovinos, quase uma espécie de estrutura-balão.

Esta é uma pequena obra e, de fato, também era quase uma série, era chamada *Engine* [Motor], a série toda era chamada *Engine Series* [Série Motor], que consiste de ossos de animais em combinação com outros tipos de material sintético. Esta outra é muito simples, apenas uma foto impressa de um motor que encontrei, e uma espinha dorsal da qual é feito um molde que depois é serrado em duas partes. Eu gosto muito da tensão resultante, e principalmente da ideia da vida como função mecânica ou do corpo como máquina, mas, também, mais especificamente, a funcionalidade da vida sendo uma espécie de estrutura mecânica que muito me fascinou.

Este é um objeto que fiz posteriormente. Antes, o *Prototype Number 1* tinha mais raiz nesta justaposição de natureza e tecnologia, e quanto mais eu investigava o assunto, mais eu pensava que talvez fosse não tanto uma justaposição, mas que natureza e tecnologia estivessem contidas uma na outra, mais do que em oposição, e então fiz esse trabalho chamado *Strom Spaceobject* [Objetoespacial atual], que é na verdade uma peça específica para o espaço onde foi montada. Cada vez que monto essa peça, faço uma nova montagem para aquele espaço, ela sempre parte de uma abertura na parede e sempre desaparece em outra abertura na parede, e sempre se estica através do espaço de modo dinâmico, e o material dá uma sensação de estranhamento, já que não se pode decodificar o material. Você pode perceber que o material é náilon e algodão

pintados, mas, para mim, é importante criar um material que não se saiba bem o que é. Poderiam ser tanto cordões nervosos como poderia ser uma costura microscópica, mas também poderia ser uma espécie de imagem macroscópica de um fluxo de energia.

E, então, eu passei a me sentir frustrada em fazer esculturas convencionais. Eu fiquei frustrada também porque fazia essas peças que demandam um trabalho intenso, e era sempre mais ou menos o mesmo processo, você tem sua pesquisa acontecendo, você descobre o que quer e então executa algo – o que demanda um trabalho intenso. E, àquela altura, eu me sentia muito frustrada com esse método de trabalho, e queria encontrar uma forma diferente de lidar com o material – não tanto em monólogo –, como se dissesse: “OK, eu vou apertar você dentro da forma”. Mas eu estava tentando procurar um diálogo com o material. Então, àquela altura, era início de 2007, e me fiz umas perguntas que vou ler para vocês:

Por que representação?

Por que metáforas?

Por que a arte sobreviveu à evolução?

O que acontece na rede neuronal durante a percepção da arte?

Seu cérebro é um clitóris gigantesco!

A imaterialidade é de fato inexistente?

Vamos interferir conosco próprios...

Celebremos nossa passagem pelo vasto desconhecido.

Teoria Quântica para todos!

Seus filhos terão sobrelhas mais ou menos espessas se você continuar a ler alta teoria?

Pode ser que você seja desapegada demais para procriar.

Bioarte é uma droga de entrada.

Em vez de imaginar um “você” usando o seu cérebro, se entregue, fracasse, desista. Desista! Deixe-se levar nesta interface arreganhada, neste infundado e mortal [...].

Eu me lembro deste ponto de modo muito claro, eu me sentia frustrada e escrevi essa letra numa espécie de ímpeto, e eu guardo para me lembrar dessa fase. Aí, então, comecei todo um processo novo de trabalho que se chamou *Spherule o' My* [Esférula minha], e eu quero mostrar para vocês o trabalho, mas as primeiras quatro linhas disto são muito importantes:

AUMENTAR A ARTIPLICIDADE!

OTIMIZAR A ARTE PARA DISPERSAR OS SEUS IMPACTOS AMBIENTAIS!

Isso era como diretrizes que me dei para o novo trabalho-motor que estava buscando. E aí comecei a fazer algo muito novo: eu literalmente construí um laboratório para mim. Com esse laboratório, tive muita sorte. Justo quando decidi construí-lo, eu vi que uma grande indústria de Amsterdã havia falido, e consegui arrematar um laboratório inteiro, que pus no meu ateliê, esse que vocês veem era o meu ateliê na época. Nesse laboratório eu me dei uma tarefa. Eu disse: não preciso mais produzir trabalhos, tudo o que eu quero fazer por um período ilimitado de tempo é pesquisar todo tipo de material que me faça entender mais da estrutura da própria materialidade. E encontrar materiais com os quais eu possa estar em diálogo, mais que em monólogo – eu quero isto e aquilo, e isso é o que vou fazer para alcançar.

Eu estava realmente pesquisando, esse foi o meu ateliê por um ano. Claro que ele não parecia tão limpo durante o ano, porque havia muitas coisas acontecendo. Mas o que acabou ocorrendo foi que, nesta peça, especificamente, a situação de trabalho tornou-se a situação de exposição. E, quando esse período de pesquisa terminou, decidi mostrar a peça fora da situação de trabalho.

O que vocês veem aqui são fotos da instalação final. Era essa grande sala e, lá no canto, há um computador. Isso é uma escultura chamada *Desk* [Escrivaninha] e, nesse computador, dava para ver todos os experimentos que eu havia feito naquele ano, com todo tipo de material. Eu estava buscando todo tipo de estruturas, muito interessada nesse aspecto mecânico da vida, esse aspecto mecânico do ser. Eu testei todo tipo de coisa. Aqui, por exemplo, o plasmódio, que é um micro-organismo, o maior ser unicelular que temos, no qual eu consegui pôr as mãos. De fato você pode vê-lo a olho nu, e é algo que se move, que é vivo, e você pode criar certas condições para ele... Isso mostra como esse organismo está de fato se movendo num período de 24 horas. Esse é o trabalho que eu criei naquele momento, esse é quão diverso ele pareceu naquele momento e se chama *Plasm in My Drawer* [O plasma na minha gaveta], porque, literalmente, era o meu laboratório e, em uma daquelas gavetas, eu tinha esse organismo. Então essa era a obra *Plasm in My Drawer*, que é um desenho, criado não por mim, mas sim pelo próprio plasmódio. Eu apenas criei as condições primárias para que ele se movesse. Portanto, as coisas amplas ou translúcidas que se veem aqui são diferentes meios nutritivos que testei, e apenas documentei esse experimento, e alguns deles se tornaram obras, ao passo que outros permaneceram testes ou experimentos. Mas foi de grande importância criar uma situação orgânica fluida com esse laboratório, na qual todas essas coisas puderam acontecer e basicamente criaram ou “cuspiram”

obras por si próprias, e não porque eu houvesse dito ‘vocês são obras de arte’. Aqui você tem um *close*; é um organismo muito belo.

Conduzi vários experimentos, não apenas com micro-organismos; outra série foi feita com parafina; aqui você vê uma placa de parafina. Eu então estava investigando: existem certos tipos de parafina que, um dia, a luz a atinge, e as moléculas se fragmentam; isso é como um desenho de uma tela de parafina, como ele muda ao longo do tempo, porque este aqui persistiu por mais ou menos seis meses, um processo lento, claro, mas eu realmente empreguei meu tempo no curso daquele ano só para olhar esses materiais, investigar as diferentes estruturas. Eu não tinha um plano e não sabia aonde isso ia me levar.

Aqui, outro exemplo, no qual essas estruturas de plasmódio começaram a crescer, e eu tentei realmente cultivá-las de uma forma tridimensional, a fim de ver o que poderia fazer com isso – meu sonho naquela época era deixar as esculturas crescerem. É possível, mas não era financeiramente viável naquele momento, digamos.

Então eu tinha todos esses testes e, como disse, a situação de trabalho ao fim daquele ano tornou-se a situação de exposição. Esse é mais um exemplo, a tela de parafina que se tornou uma obra “cuspada” pelo laboratório. Chama-se *Paraffin Screen, Daylight and Monitor* [Tela de parafina, luz do dia e monitor]. Esse monitor, impossível de se fotografar, é um monitor velho que achei numa loja, fazendo filmagem de segurança do mesmo balcão, e o que acontece é que, depois de dez anos de uso, a imagem se imprime na estrutura do televisor; então isso era um tipo de autoimagem, e a tela de parafina também é, bem como o plasmódio, e todo tipo de autoimagens que se criam, então realmente isso era uma das coisas que, de fato, se tornaram obras e foram mostradas em outro contexto.

Isso era uma sala de um laboratório, e você podia abri-la, e em algumas gavetas havia coisas comuns de laboratório, necessárias aos experimentos, mas também havia coisas que não se encontrariam nesse laboratório, e ficava a cargo do espectador descobri-las, ou não; era um espaço muito limpo, e essas coisas eram realmente incorporadas ao espaço, então ficava a cargo do espectador decidir abrir as gavetas, ou não, sentar-se, ou não, ao computador e ver essas coisas que haviam acontecido durante o ano. Aí vocês veem uma porta preta ao fundo, era o segundo espaço, onde eu, de fato, mostro uma série de experimentos em curso naquele estágio.

Essa é uma obra que chamei de *UV Table* [Mesa uv]. Há umas experiências irônicas, eu estava de saco cheio na época com aquela ‘coisa’ do Deleuze, porque estava todo mundo falando dessa teoria do rizoma. Então eu peguei esse rizoma e pus nesse vidro, com essa luz uv. Fiz tudo segundo esse tal princípio e levei os planos à risca para observar de que modo essa árvore... de onde vem essa coisa toda, então é uma peça muito irônica.

Esse é um outro trabalho, é uma tela de gelatina. Porque os plasmódios precisam do escuro, eles ficavam dentro de uma gaveta, dentro de uma sala, mas os objetos criados por eles também não podiam ser expostos à luz ou morreriam. Então isso foi feito a partir da necessidade, já que a única luz a que os plasmódios resistem é a luz verde do filtro de gelatina, então comecei a construir objetos que viraram esculturas, mas por razões muito diferentes das de antes. Antes eu tinha essa postura: “Tenho um conceito que estou traduzindo em algo novo” e, depois, era muito mais a partir de uma necessidade dos materiais em si, a partir da qual eu começava a construir.

Depois desse ano, que foi muito importante pra mim, terminado o trabalho, eu me vi perguntando: “E agora?”

Eu continuo testando essas coisas para o resto da vida, ou de que modo posso usar esse tipo de conhecimento que adquiri agora, de estruturas e materiais, como posso usar isso de um modo diferente?” Foi uma tarefa árdua para mim e, então, dei um salto para o meu próximo projeto, que foi como se da placa de Petri eu de fato me lançasse para uma placa de Petri social, que era o *campus* universitário de Graz, então foi também um salto do micro para o macro.

Esse é o projeto intitulado *No Exit* [Sem saída]. Vou mostrar um vídeo em alguns segundos, mas, antes que eu mostre, tenho que explicar um pouco do que foi. Foi uma performance que fiz junto com o artista performático Christoph Perl. Naquele período eu estava muito comprometida com a ciência em função de toda essa pesquisa semicientífica com os materiais, então decidimos: “Vamos abrir o ângulo, vamos olhar o *campus* universitário, que é, na verdade, com todos os seus colegiados, uma espécie de organismo em si, que produz conhecimento, que produz também todos os filtros de como observar esses materiais, e que tipo de possibilidades temos para processar o conhecimento”.

Fomos convidados por um ministério austríaco para fazer um trabalho e, então, propusemos a eles essa performance. O que fizemos foi pesquisar, secretamente – estávamos lá e agíamos como estudantes –, o *campus* universitário e o corpo docente por um ano. Nós conversamos de fato com os professores, assistimos a palestras e aulas, na faculdade de ciências humanas e também na de medicina, estávamos apenas reunindo fatos, de todo esse conhecimento e de todas as estruturas ao nosso redor. E aí propusemos a performance baseada em toda essa pesquisa que havíamos feito, para a qual munimos dez atores de roteiros para uma semana, apenas para que se misturassem às pessoas no *campus*. Chamamos isso de ‘descrição autoescrita’. Nós introduzimos uma camada ficcional – há tantos fatos e tanto conhecimento ali, e não há nenhum denominador comum. Estávamos pensando: “O que poderíamos introduzir?” Então nos decidimos por essa camada ficcional, de performance ou de arte. “Vamos introduzir essa camada como um tipo de

denominador comum para alterar a situação, mas sem classificá-la como tal.” Então foi um trabalho invisível, o público não sabia que era parte do trabalho, e nossos atores tinham roteiros diferentes, que seguiam das nove da manhã às nove da noite, mas nenhum deles conhecia o roteiro dos outros atores. Eles apenas compareciam, como funcionários da manutenção, professores, compareciam às aulas que eram de fato parte do projeto, mas eles acreditavam estar apenas comparecendo a uma aula. E isso se transformou em uma quantidade de tempo diário pouco gerenciável, mas foi o ponto de partida para ver aonde essa ‘descrição autoescrita’ nos levaria.

Chamamos isso de ‘performance metodológica’, porque foi uma análise de um espaço que estava, de fato, ativamente participando da situação em análise. Não sei se está claro, mas esse trabalho teve uma estreita relação com o trabalho que eu havia feito antes, porque era basicamente a mesma coisa: abordar o material e se colocar em diálogo ativo com ele, com a diferença de que, neste caso, o material era a situação social do *campus* universitário de Graz. Como vocês podem imaginar, é difícil, e não é da nossa vontade definir esse projeto, que tem milhões de entradas, mas nenhuma saída, razão do nome *No Exit*.

Algo importante que me esqueci de dizer: tudo isso foi, obviamente, em grande parte, focado na performance, a performance invisível em si, mas todos os atores usaram microfones, e tínhamos *paparazzi* documentando a performance toda.

Seis meses mais tarde, em um museu de Graz, esse material foi exposto, todos esses fragmentos de dados foram exibidos, a peça foi revelada em sua verdadeira natureza. Convidamos todos os estudantes da universidade para se juntar a nós em uma discussão. Obviamente, havia muita polêmica sobre o assunto. Mas a razão pela qual mostrei isso – há um DVD e uma publicação sobre esse projeto – e a razão pela qual eu não mostrei a performance em si é porque ela é longa demais para esta palestra. O que mostrei aqui é meramente um décimo de todos os participantes – é explicar o que tentamos fazer lá, é que isso está ligado de modo muito íntimo à minha relação com a materialidade, e tudo isso está conectado a todo o período de pesquisa no laboratório, que aconteceu antes, só que, como disse, no contexto de uma situação social.

Os interessados em ver mais sobre o *No Exit* podem visitar o website www.noexit.at, e lá vocês podem encontrar muito material sobre a performance: as reações, os filmes, a publicação, pode-se baixar um PDF.

Mas, então, eis-me de volta ao ponto do “E agora?”.

Eu havia feito o laboratório em 2007, e todo o ano de 2008 foi dedicado à preparação da performance e da exposição, e porque eu sou alguém que de fato ama materiais – razão pela qual eu havia começado toda essa pesquisa em primeiro lugar – eu estava com saudades de trabalhar com as mãos. E, aí,

pensei: “Como posso trazer esse conhecimento que adquiri a partir desses dois enormes experimentos para o meu trabalho? Como posso usá-lo e continuar com o meu trabalho?”.

Então fui para o Rio, fiz uma residência lá, e fiz uma peça pequena chamada *Reflector* [Refletor], que dizia respeito muito mais à minha situação pessoal do momento, refletindo acerca do que eu poderia fazer com tudo aquilo.

Foi uma espécie de pichação que fiz lá, mas eu estava me referindo também ao fato de que, ali por Santa Teresa, sempre se pode ver a comunicação que acontece nas favelas com o uso de luzes e fogos de artifício. E eu também gosto dessa ideia de reflexão, a reflexão real da luz, e da ideia de mandar luzes para lá e para cá. Fiz esse período de residência no Rio, e fiz muitas coisas lá. Escolhi mostrar essa peça chamada *Reflector* também porque eu estava em uma fase, depois daqueles dois grandes projetos, pensando em como poderia continuar com essa experimentação com materiais que fiz, e como posso nivelar, como posso retornar agora e colocar isso nas esculturas?

Fiz então essa peça chamada *Krauterregal* [Prateleira de ervas]. Antes de começar essa fase de experimentos, eu sempre tinha a ideia de que “OK, eu tenho uma ideia, então eu a traduzo em alguma coisa”. E aprendi tanto com esse diálogo com os materiais que pensei que, para fazer arte, eu tinha que definir minhas regras básicas novamente. “Tenho que pensar de novo sobre quais são meus métodos de produção.”

E, então, decidi: a primeira coisa é que estou em diálogo com o material; a segunda é que abraço, que acredito nessa conexão com a materialidade, ou essa espécie de função evolucionária da arte, como queira, essa linguagem química do planeta que podemos criar também quando lidamos com os materiais. Então eu estava realmente convicta que, se isso diz respeito ao material e à forma, então você tem realmente que abraçar tanto o *exidental* [exidencial] como o subconsciente em si mesmo, e você tem que usar também, é claro, a sua reflexão consciente sobre a forma e o material, mas você tem que encontrar uma forma de reunir esses dois elementos. Essa foi, portanto, a primeira peça que fiz quando, de fato, voltei a fazer esculturas.

Outra regra que criei para mim foi que eu não quero construir nada. Não quero construir coisas, e, ao mesmo tempo, não quero que sejam aleatórias. Então quero ter formas que cresçam com o meu corpo, e com o meu corpo se conectando ao material, e sem pensar nisso previamente, deixando acontecer. Era, de início, deixar sair o que está dentro de você e, como um segundo passo, refletir: “Como essa forma funciona?” e não “O que ela significa?” Mas como funciona? Então essa foi uma peça de fato importante... É apenas essa forma muito estranha, que também combina esse material com plantas, que eu não posso controlar e, ao mesmo tempo, é um ambiente muito bom para plantas e,

por outro lado, é completamente absurdo, claro, esse ambiente sintético e quase sufocante para as plantas.

Essa é uma peça que veio logo depois, chamada *Helio*, também como uma pequena brincadeira com o Hélio Oiticica, tem essa bananeirinha como uma *Máquina tropicália* – que é o título da obra; você pode colocar água no objeto e a bananeira cresce. De novo, essa forma não foi construída por mim. Claro que eu a fiz, mas é muito mais como se ela tivesse crescido de uma forma ao mesmo tempo *exidental* [exidencial] e consciente.

Toda essa série foi também desenhada, porque eu estava reincorporando o desenho à minha prática, porque é um meio muito bom e direto de deixar essa *exidence* [exidência] sair e, depois, então, fazer um intervalo, e olhar para o que você fez. Essa é uma peça, *Multiple Schisms* [Cismas múltiplos], na qual você tem novamente algumas camadas de estruturas, e histórias umas sobre as outras, que quase não permitem que se veja nada, fazendo com que a forma seja muito caótica e, ao mesmo tempo, em muitas camadas.

Comecei a retomar a produção de grandes esculturas novamente. Essa se chama *Intracreaturístic YouTube* [YouTube intracriaturístico] – peço desculpas porque é de tradução muito difícil. Outra regra que também criei, quando voltei a fazer esculturas, foi a de incluir materiais na minha prática que fossem praticamente incontroláveis, como, no caso anterior, plantas; ou, neste caso, sal ou plástico, certos materiais que não são diretamente ligados ao artesanato, que não se prestam a uma única forma de se trabalhar, mas que exigem que você faça muitos experimentos com todo o seu corpo enquanto trabalha com eles.

Essa peça consiste em duas partes: aqui se pode ver o grande flanco, na imagem menor, o corpo principal da escultura, e o pequeno satélite pode ser visto aqui na figura maior. Há uma bacia preta com água salgada, uma solução salina que é constantemente bombeada e por um sistema de irrigação é levada para os fios de lã, as partes cerâmicas e também o vidro, de modo que o sal começa a crescer sobre a escultura. Só para tornar um pouco mais claro, na primeira instalação da escultura, em uma mostra em Amsterdã no começo de 2010, ainda se podem ver as tampas cerâmicas, como as chamo, muito mais visíveis, vermelhas, e as cores e tudo mais está muito mais claro. Já na segunda instalação, em Luxemburgo, cerca de seis meses mais tarde, a peça inteira está completamente coberta, as estalactites e os cristais de sal totalmente crescidos. Quanto ao título, mais uma vez porque ainda me ocupo disso, porque ainda fico fascinada por essa mecânica do ser, e depois de todos esses desvios, toda essa pesquisa que eu fiz, eu ainda considero que isso é parte central do meu trabalho, isso está no título também, porque a palavra ‘intracriaturístico’ fui eu que inventei, e YouTube, todo mundo conhece... Para mim, isso foi como colocar o ser no palco e, se eu pensar em todos esses processos acontecendo a todo

segundo no meu corpo, e em tudo que é vivo, foi como colocar isso em cena de uma forma muito próxima da fantasia, ou da ficção científica, e, através desses processos, do sal incontrolável, ter essa constante mudança, esse constante crescimento da peça. Isso nunca para realmente, nunca chega a ser um produto final ou coisa que o valha, é simplesmente um processo, e essa fluidez me agrada muito. Finalmente consegui fazer algo escultural que é, ao mesmo tempo, fluido, de certo modo.

Em seguida, porque essa fluidez tem alguma coisa a ver com o diálogo com o material, tentei aplicar essa abordagem ao desenho. Este *Turning 30 – Deterritorialization* [Virando 30 – Desterritorialização] é um desenho em que acho que, de alguma forma, alcancei essa liquidez, em que há tantas formas acontecendo, que estão constantemente mudando e criando uma nova imagem. É claro que é, no fim das contas, um pedaço estático de papel, mas, ainda assim, realmente gosto dessa espécie de liquidez.

E, então, finalmente, essa é uma peça que fiz no ano passado, chamada *Sternhagelvoll*, título que, se traduzido ao pé da letra, significa ‘granizo de estrela cheia’, mas é uma expressão, em alemão, usada também como metáfora para estar totalmente bêbado ou chapado. Gosto muito desse trabalho porque também faz referência a esse processo por que passei. Aqui novamente tentei não construir. É uma escultura grande, quase sete metros, 6,20 metros para ser exata. Dá para ver um detalhe que consiste em galhos que são simplesmente amarrados em grandes nós de material, com plástico e filme, vidro e muitas outras coisas. É um bom exemplo de como se perder no processo de fazê-la, e também de como empurrar os limites do que posso alcançar com minha própria produção física, de como posso trabalhar de fato. É tudo muito primevo, uma técnica primeva, super *low-tech*, muito vale-tudo. *Low-tech* não apenas em termos de material, mas também na forma como é feita, com técnicas que existem desde que o primeiro homem fez a primeira coisa, nada mais que nós, e coisas amarradas juntas, e, por esses meios, conseguir erigir essa estrutura.

E é esse o ponto em que me encontro agora. Fiz umas poucas peças novas, que também mostrarei para vocês bem rapidamente, porque também quero falar de algumas outras coisas. Essas são todas de 2011, também lidam com forma e mais cores, na verdade – cor e química são muito importantes nessa peça também –, com muitos tipos diferentes de preto e também água escorrendo pela escultura abaixo, o que cria aqui um preto molhado, e um preto seco ali. E, pensando mais sobre cor, e corpo de cor, por alguma razão eu fiz três peças este ano que são, em grande parte, um retorno às esculturas representacionais e ornamentais, como a peça *Trophy* [Troféu], que é basicamente um grande cinzeiro, como se vê, e essa peça chamada *Cuddlerock* [Rock de chamego]. É parte de uma nova pesquisa que estou realizando, não sei

de fato ainda aonde ela vai me levar, então estou mostrando essas peças apenas como as minhas últimas peças. Não quero falar muito sobre ela, porque é meio nova, uma direção nova que ainda não defini, de fato, e que também nem quero definir por agora. Vou explicar apenas o título, que foi inspirado em um tipo de música. Não sei se vocês conhecem esses CDs brasileiros com peças de rock muito românticas, quase bregas? A esse tipo de música se dá o nome de *cuddle rock*. Essa peça foi inspirada em uma sinfonia de um artista alemão. Gosto muito dela porque é, ao mesmo tempo, macia e rígida, muito pesada, mas, ao mesmo tempo, parece muito leve, quase um ornamento, mas também uma coisa meio fantasiosa. Mas, como eu disse, ainda está em processo.

Agora eu gostaria de passar a falar sobre o *fffuck.org*, a cooperativa de artistas e selo que dirijo em Amsterdã. Esse é o site, vou pular para ele porque quero mostrar o que estamos fazendo.

Música é uma coisa que foi sempre muito importante para mim, e que tenho feito desde que eu era criancinha. Tive aulas de piano clássico durante toda a infância e, aos dezoito, resolvi parar de tocar piano e virar DJ, jogar toda a minha técnica pela janela e começar a experimentar. E para mim a música foi sempre um grande e importante contrapeso para a arte visual, porque a arte visual, embora eu tente me engajar muito mais diretamente com os materiais agora, continua sendo um processo lento, continua sendo um processo indireto. Eu acho que a arte visual é sempre compreendida como o ato de produzir uma peça, até que você tenha qualquer tipo de reação do público – o que quase nunca acontece, demora muito. Então o meu grande amor pela música e pelo som sempre esteve lá, porque você pode tocar nas emoções de modo mais direto, e muito rapidamente experimentar algo e ver se funciona, e ver como, se você mudar alguma coisa, certa reação que você obtém também vai mudar. Para mim, com a minha prática de trabalho intenso no ateliê, a música sempre foi de suma importância, porque ela é rápida, direta e muito divertida. Quer dizer, não que a minha outra arte não seja divertida, mas a música tem uma qualidade mais leve. Uma coisa muito importante com a música é que você também pode falar com um público muito maior e mais amplo do que está ao alcance da arte visual em muitos casos.

Em Amsterdã, moro em um lugar chamado de gueto, que não é parecido com as favelas daqui, nada comparável, mas, para os holandeses, pela situação de lá, é considerado um gueto. Fica na parte sudoeste da cidade, e há cerca de 150 mil pessoas morando lá, das quais muitas, talvez uns 90%, são imigrantes de antigas colônias, Suriname, Antilhas Holandesas, Gana, e, como muitos artistas, moro lá porque é mais barato. E embora eu tenha me mudado para lá por razões práticas, por causa da música, passei a amar esse bairro tão específico e um tanto mais selvagem que o resto de Amsterdã.

Eu e meu parceiro Jonas Ohlsson dirigimos *fffuck* juntos, e queríamos usar a música para falar sobre todos os tipos de cultura, para fazer uma ponte com as pessoas fora do mundo da arte, porque, não que eu seja contra o mundo da arte, mas sinto muitas vezes que o mundo da arte pode ser extremamente chato, entediante, por ser uma espécie de sistema incestuoso, em que há certas convenções, certos códigos e, se você não os domina, é excluído. É também um mundo extremamente exclusivo. Desde que comecei a fazer arte, isso sempre me incomodou muito. E, claro, eu faço exposições em galerias, e não é que a minha carreira seja em prol de uma oposição ao mundo da arte, mas sim que eu tento encontrar formas que são diferentes dele, e com o *fffuck* nós tentamos criar essa tal forma diferente. Começamos como um selo e, depois de um tempo, começamos a fazer mais e mais projetos que variavam muito. Fizemos um guia de áudio para o nosso bairro em Amsterdã, exposições, organizamos residências, nosso campo de atividades é muito aberto, e todo relacionado a música e arte, ou a cultura em geral, por assim dizer. Tentamos, de fato, criar a nossa própria forma, o que quer dizer que, se organizamos uma residência ou uma exposição, convidamos um artista que consideramos interessante, independentemente do fato de ele ser reconhecido no mundo da arte ou não. Tentamos misturar coisas e pessoas de origens diferentes para criar nossos projetos. Vou dar uns exemplos de projetos que fizemos.

Esse é um dos projetos em que estamos trabalhando, o *Fatform*, um projeto contínuo que começou em 2010 como um festival, e agora tem o espaço que obtivemos em caráter permanente da prefeitura, e continuamos com ele semanalmente, ou quinzenalmente. A ideia do *Fatform* é reunir pessoas diferentes de disciplinas diferentes – arte, música, teoria, esportes, biologia – e colocar todo mundo junto e, de certa maneira, forçar que eles pelo menos espiem uns aos outros. O nome vem, claro, de *platform*, e o projeto é uma espécie de plataforma, mas, ao mesmo tempo, também desafia a ideia de plataforma.

É só para dar uma ideia, esse é o espaço que temos, onde fazemos exposições semanais ou quinzenais, e também temos uma programação musical em torno desse espaço. Convidamos as pessoas – em um evento, trazemos alguém do hip-hop, alguém do *noise*, alguém da música eletrônica e, de fato, forçamos uns nos outros. No Bijlmer, o hip-hop é muito forte, então convidamos artistas muito famosos do hip-hop e pedimos a eles que interrompam sua performance no meio, e colocamos uma performance de arte contemporânea no meio de sua apresentação. Ou colocamos um artista contemporâneo bastante conhecido, um pintor conhecido, por exemplo.

Essa da foto é uma sessão em que pedimos a todos os cantores de hip-hop do bairro que viessem e cantassem a letra sem a batida, porque estávamos cansados de vê-los fazer sempre a mesma coisa, e das letras todas com o

mesmo texto, do tipo “Ah, eu sou o mais legal, o maior, tenho o maior carro e mais dinheiro”. Perguntamos a eles: “Pessoal, será que vocês conseguem fazer outra coisa? Será que vocês não conseguem dar um pouco mais? Então, nós desafiamos vocês: venham e cantem despidos, só vocês e o microfone, e vamos ver o que acontece”. E foi muito legal, porque aí você também os força a uma situação em que eles começam a despender um pouco mais de esforço, porque eles não vão subir ali e, só com o microfone, levar essas letras estúpidas. Eles começaram a entender que ninguém ia cantar dez músicas, mas que todos iam cantar uma, e aí você pode se misturar, como com um poeta jovem de Amsterdã. Então convidamos alguns poetas e similares, e, dessa forma, pudemos fazer um link muito legal novamente, entre pessoas do hip-hop e de um mundo da arte mais estabelecido, por assim dizer, e, de repente, todo mundo acha um espaço onde as coisas funcionam juntas.

Nós já fizemos quase todo tipo de mistura, tivemos música eletrônica com reggae, um projeto de jardinagem acontecendo, aulas de tae-kwon-do para os residentes do bairro, performances, um programa, de fato, extenso, que você pode checar pelo site também, e ver, por si mesmo, o que é apenas um dos projetos que estamos fazendo com o *fffuck*.

Esse é para o bairro em que moramos, fizemos um guia de áudio para um tour em Bijlmer, o *Bijlmer Audio Guide*. Trabalhamos nisso por um ano, e aí a cidade de Amsterdã nos proibiu de publicá-lo oficialmente, porque eles acharam que não era politicamente correto o suficiente. Isso é um exemplo de como a música pode ser mais direta, e muitas vezes colocar o dedo na ferida, mais que a arte. Vou tocar para vocês um exemplo desse guia de áudio, à capela.

Gentrification, tell me it's a lie... I didn't come to chase you away, black people, please stay. Tuh duh duh... Gentrification, tell me it's a lie... I couldn't take it if it was me who made you leave ooh ooh ... Gentrification, tell me it's a lie... I didn't come to chase you away, black people, please stay ... Tuh duh duh, please stay.¹

1. [Gentrificação, me diga que é uma mentira ... Eu não vim para mandá-las embora, pessoas negras, por favor fiquem. Tuh duh duh ... Gentrificação, me diga que é uma mentira ... Eu não poderia seguir se fosse eu quem fizesse vocês partirem ooh ooh ... Gentrificação,, me diga que é uma mentira ... Eu não vim para mandá-las embora, pessoas negras, por favor, fiquem ... tuh duh duh, por favor fiquem.]

Então, já dá uma ideia. Essa foi apenas uma das músicas que fizemos. Fizemos uma série inteira de músicas, sobre bundas grandes, sobre ser roubado, sobre dinheiro, e escravidão, e sobre todo tipo de assunto delicado que, de alguma forma, tenha relação com o clichê do bairro. Claro que, como cidadãos do bairro, podemos fazer isso, e sabemos que ninguém se irrita. Decidimos, então, lançar esse projeto do nosso próprio bolso, gravamos quinhentos CDs e distribuímos em lojas, táxis ilegais, todo tipo de gente que tinha alguma coisa acontecendo no Bijlmer, as rádios públicas, rádios da internet e até motoristas de ônibus, e as reações foram muito boas. Todo mundo via o humor da coisa, e todo mundo ficou feliz porque finalmente alguém falava daquilo de modo

aberto, em vez de agir como se essas coisas não existissem. Como em muitas áreas socialmente fragilizadas da Europa, o que se tem no Bijlmer é que um monte de artistas vem de fora, no papel de assistente social para o bairro, e eu sou completamente contra isso, e não acho que a arte deva fazer trabalho social; acho muito mais importante permanecer autônomo e dizer de fato o que você tem para dizer, e não ser censurado por correção política, se o que você quer é fazer contato com as pessoas, em vez de violentar a arte para que ela caiba numa função de um certo projeto social.

Claro que boa parte do trabalho que fazemos tem, em algum nível, um componente social, mas, para nós, é muito importante que o trabalho permaneça autônomo, e que não seja violentado.

Vou mostrar um último exemplo. Você pode visitar o site do *fffuck*, e ver o tanto de projetos que fizemos no ano passado. Vou mostrar outra música, e passamos de modo suave para a parte da música, porque o *fffuck* é totalmente relacionado à música. Este é o meu nome de DJ, o nome sob o qual faço minha música, é *Baba Electronica* e, junto com o *DJ Lonely*, tenho uma banda e, há uns anos, tivemos a felicidade de nos solicitarem um remake de um álbum do Brian Eno, *Another Green World*, e nos pediram que remixássemos a música *Golden Hours*, então eu vou tocar para vocês enquanto o site carrega, para que vocês ouçam um pouco do que fazemos.

Esse é um projeto que fizemos no ano passado, a partir de um convite do Capacete, durante a Bienal de São Paulo. Ocupamos um bar em São Paulo por seis semanas, e o projeto levou o nome *We Have a Bar, We Got Cervejas & MP3 Let's Go* [Temos um bar, temos cervejas e MP3, vamos lá!]. Era meio disfarçado de entretenimento. Tentamos fazer lá um pouco do que fazemos com o *Fatform* no Bijlmer, e convidamos todos os artistas de São Paulo para fazer coisas lá, todo tipo de artista que não estivesse representado na Bienal, também do Rio convidamos alguns artistas, e fizemos um mural; o bar tinha uma programação musical toda noite, e performance no meio. Fizemos uma colaboração com o Amilcar Packer, um artista de São Paulo, talvez vocês conheçam. Fizemos uma colagem gigantesca, não dá para ver os detalhes, mas todas essas coisas ao fundo são carne, carne xerocada, porque o que dizia era 29ª Bienal – *We Meat in São Paulo*², e é um monte de carne, linguiças e bifês, e todas essas coisas doidas de carne que vocês têm no Brasil.

Galinhas antropofágicas... só para vocês terem uma ideia. O bar estava aberto quase toda noite, e nós fazíamos pequenas resenhas da Bienal, como um rizoma de Liam Gillick, e dissemos aos curadores que não era estética relacional, para que eles pudessem relaxar um pouco. Claro que há muito humor nessa peça, mas eu acredito mesmo no poder direto da música e da performance também, de por vezes dizer as coisas de modo mais direto, e também de

2. [Aqui há um trocadilho com as palavras meet, que significa encontrar, e meat, que significa carne.]

estabelecer relação com um tipo de público diferente daquele com o qual você estabeleceria se fizesse projetos contemporâneos num sentido mais clássico.

Esse é o último projeto que quero mostrar, desenvolvido pelo *fffuck*, era um show sobre o elitismo na arte, porque, claro, muitas vezes, nessas situações em que trabalhamos, e em nosso bairro, somos muito confrontados com essa classificação. Há muitos artistas por hobby morando lá, muitos artistas autodidatas, e somos frequentemente confrontados com isso: por que não estamos na galeria? Por que não pertencer ao mundo da arte? Então, decidimos, em um determinado momento, fazer uma exposição em uma galeria de Amsterdã, e essa exposição teve como título *The Elitism in Art* [O elitismo na arte]. Convidamos todos os artistas amadores de nosso bairro para expor nesta galeria nova de Amsterdã, a *P///AKT*. Ao mesmo tempo, convidamos alguns artistas já bem estabelecidos para participar dessa mostra também.

Mais uma vez, quando fazemos projetos com o *fffuck*, não fazemos curadoria, não pensamos na coisa com um conceito pronto em mente, mas muito mais com perguntas, fazemos perguntas e, nesse caso, nós, de fato, fizemos essa pergunta: como isso funciona junto? Qual a diferença entre arte amadora e arte profissional? E, aí, você tem uma peça do Jhonos, muito provocativa, em que se lê “é muito importante manter os maus artistas longe das boas galerias”. E isso ficava na entrada, e todo tipo de gente contribuiu com ela, mas foi engraçado, porque nós convidamos todo mundo mesmo, mas, no fim, poucos participaram. Aí você vê a aparência geral; nós pusemos essas cadeiras e tudo o mais, porque fizemos essa mostra a partir de uma indagação, e a ideia era que as pessoas viriam e discutiriam sobre a diferença entre a arte amadora e a profissional. Nós de fato achamos alguns pontos que foram muito interessantes de observar, por exemplo, uma diferença que notamos foi que artistas amadores não refletem muito sobre sua prática, isso era um fato interessante para nós. Independentemente disso, a mostra era basicamente uma grande interrogação. Foi muito interessante ver as formas que surgiram, e os contrastes que tomaram forma.

Acho que vou terminar com uma música do meu trabalho solo, um remix que fiz de uma música de Jorge Ben [Jor], e aí, se vocês tiverem perguntas, ou quiserem discutir um pouco, ficarei feliz em seguir.

AUDIÊNCIA: Muitas coisas da sua arte, consegui captar de forma simples, algumas outras, bem complexa. Não quero fazer uma pergunta, mas sim fazer um comentário, que consegui captar muitas coisas da sua arte. Coisas que observo também, acho muito legal você conseguir expor isso. Eu queria mostrar para você depois uma coisa, porque faço coisas mais ou menos assim, mas, às vezes, só eu vejo nexos naquilo, mas eu quero mostrar o nexo também. Amei a ideia

de um corpo em que... O contraste entre o corpo e a máquina, eu também tenho essa constância na minha mente, de parar para observar a relação entre o humano, a máquina, a coisa da internet. Isso é muito constante.

AUDIÊNCIA: Eu queria compartilhar aqui uma alegria e uma sensação, assim, de alívio. Conheci a Daniela o ano passado, dentro de uma situação em que nós fomos convidados a participar de um projeto desenvolvido para o *ffffuck* em Amsterdã. Mas, naquela época, como a Daniela era uma das propositoras do projeto, nós não tivemos muita oportunidade de conversar sobre o trabalho dela, sobre a postura dela como artista. E eu devo devolver para você, como um retorno, que o que você traz no seu testemunho e posicionamento como artista, para mim, e talvez para algumas pessoas daqui, soa como um verdadeiro refresco, quando você, por exemplo, define muito claramente a sua posição de que a arte deve manter a sua autonomia, não se permitir ser raptada por nenhum tipo de cooptação ou de discurso social, ou de discurso politicamente correto. Acho que, através do seu trabalho, do seu testemunho muito transparente, muito inteiro, você fala muito claramente de como o trabalho da arte pode ser sofisticado em termos de uma busca de elaboração conceitual, intelectual, de como a arte pode conversar tranquila e livremente com a tecnologia, e com a alta tecnologia, mantendo essa dimensão inventiva, poética. Para mim é um frescor muito grande, porque sou um professor, um formador de opiniões, e estou diretamente vinculado a um processo de formação de artistas dentro de instituições que – é um exemplo claro da instituição brasileira, é uma universidade federal ligada ao estado – está num momento de impasse muito grande, onde a própria instituição não tem essa necessidade com muita clareza, essa urgência de a arte preservar a sua autonomia. É uma instituição que, vinculada ao Ministério da Educação, força situações autoritárias no sentido de traduzir a arte como resultados quantitativos, e que tenta reinventar uma falsa relação entre arte e tecnologia, onde a arte está completamente fora; onde a dimensão poética, a dimensão lúdica, a dimensão inventiva, a dimensão imaginativa estão completamente fora; onde a aplicação da alta tecnologia transforma artistas e espectadores em ratinhos de laboratório; onde não há a dimensão do *nonsense*, onde não há a dimensão da liberdade, do artista simplesmente se apropriar do aparato técnico e desviar isso completamente para lugar nenhum.

Você mostrou de uma maneira linda – e eu sou profundamente grato a você – como isso pode ser articulado, como sofisticação do pensamento, como disciplina da organização do trabalho, como apropriação de espaços de produção do conhecimento, como os da alta tecnologia, podem ser perfeitamente apropriados pela arte, por um posicionamento artístico que

não abre mão da autonomia. Da autonomia de quê? De uma autonomia de imaginar, de inventar, de delirar, usando todo o aparato técnico do conhecimento que a humanidade possa oferecer. Eu lido com processos criativos de jovens que estão completamente perdidos, e que normalmente são massacrados por um tipo de discurso institucionalizado, que quer absolutamente esvaziar os seus sentidos, que quer transformar a arte num corpo quase morto, portanto manipulável, facilmente contaminado por questões, por interesses, que nada têm a ver com a arte.

Então eu lhe agradeço profundamente, porque pelo menos você me realimenta. Eu não sei qual é o tipo de sensação que as pessoas tiveram, não sei se elas compartilham isso, mas atualmente as instituições brasileiras que lidam com a arte e com a cultura estão completamente equivocadas, no sentido de incorporar o discurso autoritário onde as questões artísticas e a autonomia artística não são minimamente reconhecidas e não são minimamente respeitadas. Então, para mim pelo menos, a sua fala, a demonstração do seu trabalho, é um bálsamo, porque eu me sinto muitas vezes completamente solitário e perdido, vendo toda uma situação acontecer, e tentando de alguma maneira resgatar alguma coisa dessa consciência, dessa lucidez, dessa saúde mental, que fala: não, a arte é um campo de conhecimento que tem uma situação própria, uma autonomia própria, e essa autonomia é a da liberdade de imaginar, da liberdade de brincar, de brincar com coisa séria, de aproximar artistas famosíssimos com artistas totalmente desconhecidos, de aproximar artistas com grande tecnologia de artistas que não sabem porra nenhuma, de aproximar música de arte. Enfim, eu estou bastante feliz e bastante realizado, e feliz porque você me nutriu, e porque você reafirma uma posição que muitas vezes para mim é muito difícil sustentar, dentro da instituição e conversando com outras instituições diretamente ligadas à promoção da arte, da cultura, em Belo Horizonte, em Minas Gerais e no Brasil.

DANIELA BERSHAN: Eu gostaria de responder a isso, estou muito feliz porque você disse isso, porque eu também batalho com esse problema, e acho que se trata de uma tendência geral. Quando fiz esse laboratório, que era minha peça de graduação, eu automaticamente fui parar nesse mundo da arte-ciência, por um tempo. Foi acidental, eu não planejei isso, mas eu fui adotada por pessoas desse mundo, porque eles viram essa peça e se identificaram. Eu não os conhecia. Depois de ser convidada para alguns desses projetos de arte-ciência, eu comecei a ficar um pouco enjoada, porque o que eles estavam tentando fazer era transformar a arte em outra pesquisa – para fazer com que a arte substituísse certos elementos da ciência, ou para fazer a arte substituir certos elementos de empresas comerciais, porque era mais fácil obter dinheiro de fundos para a

inovação do que de fundos para a cultura. Ou tentavam fazer com que a arte tomasse o lugar dos agentes sociais.

Levei um tempo para enxergar a verdade disso, mas fiquei muito enojada por isso. Eu pensava: esta não é a razão pela qual eu faço arte. Lembro-me de estar sentada num desses seminários, e de pensar: se eu quisesse ir trabalhar para uma empresa, e reformar sua maneira de pensar, eu não teria me tornado uma artista. Por que eu deveria me violentar daquela forma desde o começo? Esse foi um passo importante para que eu então rapidamente me distanciasse desse mundo novamente. Mas essa é realmente uma tendência que vejo em todo lugar, tanto no mundo corporativo, no mundo dos benfeitores, por assim dizer, no campo social, e a arte parece, de algum modo, ser muito fácil de dobrar. Infelizmente – porque é de se supor que não devesse ser assim, é de se supor que ela fosse uma força mais resistente. Senti também que é importante ser resistente nessa posição, e falar disso. Nem sempre é fácil articular essas coisas, mas acho que é muito importante esclarecer, seguidamente, que não é nosso objetivo servir a qualquer função, que é realmente uma questão de autonomia da forma, e a autonomia da função em si. Essa é uma posição muito diferente, não só no Brasil, devo dizer, mas sinto que essa é uma posição perdida esses dias, e porque as instituições todas dependem de dinheiro, e o conseguem mais facilmente através de fundos corporativos, ou de fundos de inovação mais do que de qualquer outro lugar, as instituições todas querem criar novas gerações de artistas e de curadores, entre os quais também vejo essa tendência que está me enojando tanto. O nome da nossa cooperativa também é *fffuck* porque é um sonoro ‘foda-se’ para todas essas coisas. Você pode dizer que é meio infantil, mas, no fundo, é muito sério, e uma missão que nos é muito cara e importante.

AUDIÊNCIA: Para mim é muito importante no seu trabalho, ver que você se permite experimentar. E quando você se permite experimentar, você se lança numa condição de risco, da possibilidade do fracasso e, aí, quando você apresenta essas questões todas assim relacionadas às convenções do universo da arte e às leis do universo da arte, existem certas fórmulas e certos condicionamentos que muitas vezes alguns artistas seguem que é para alcançar o ‘sucesso’. E, aí, para mim, é muito importante e muito bom ver como você e essa sua iniciativa se permitem estar nesse local de risco e, aí, dentro dessas questões, eu gostaria que você falasse sobre a importância de o artista se posicionar nessa condição de risco, assim, nessa possibilidade de fracasso.

DANIELA BERSHAN: Esse é um ótimo ponto. Eu sempre digo isto: se você me ataca, eu tenho uma superfície de ataque que é tão grande que você pode me atacar em trezentos, infinitos pontos, sabe? Eu acredito muito na posição

de alguém que produz, de um artista, como sendo uma posição de mãos vazias; nunca se tem nada. Porque, se eu já tenho a prova, se eu já posso calcular os resultados de alguma coisa, então – eu penso – não há nenhuma responsabilidade a ser tomada. Eu acho que a verdadeira responsabilidade só existe em conexão com se fazer ou se permitir fracassar, estar realmente em uma posição de mãos vazias. Essa é a real responsabilidade da autonomia, para mim. E é assim, porque já posso fingir tudo que estou fazendo em outros campos da sociedade; não vejo por que você precisaria dessa responsabilidade.

Esse é um ponto muito interessante que você coloca. É muito importante para nós, e nós estamos refletindo cada vez mais conscientemente sobre isso. Quero dizer, isso sempre esteve comigo, no meu trabalho, e eu, de fato, tenho a sensação de que está se tornando parte da forma, esse potencial de fracasso, e também esse aprendizado de subir no palco. Eu sei que é um clichê falar em ‘sair da sua zona de conforto’, mas talvez pudéssemos expressar isso como: colocar-se nessa posição de mãos vazias, e realmente se permitir não ter nada mais sob seu controle. Não acredito que seja uma receita de sucesso, mas acredito, sim, que, se você quer se aproximar da autonomia, esse é o único modo de fazê-lo. Acho que, se você calcular tudo o que faz, a aproximação da autonomia já estará prejudicada do começo. Isso é algo que estamos realmente tentando, nós estamos tentando nos permitir fracassar.

AUDIÊNCIA: Olá! Meu nome é Davi, eu sou um jovem artista plástico aqui de Belo Horizonte e me identifiquei muito com alguns trabalhos seus. E a minha pergunta é sobre vários materiais que você utiliza, como a parafina, a gelatina, são materiais num estado coloidal. E eu queria saber se foi proposital essa escolha do coloide, ou se foi casual. Porque o coloide é um estado meio intermediário entre líquido e sólido, e acho interessante também a questão da permeabilidade que está permeando as conversas, e o coloide tem essa natureza híbrida, porque não é um sólido, não é um líquido, e que está envolvido nos processos básicos mesmo, até movimento celular, e eu achei interessante perceber esse estado coloidal, não só próprio de cada matéria, próprio de alguns materiais, mas que algumas das suas obras têm, por si mesmas, essa natureza coloidal. Então, queria saber disso, se foi proposital. E outra pergunta é se você tem alguma planta preferida.

DANIELA BERSHAN: Antes de tudo, em resposta à sua segunda pergunta, essa é mais fácil de responder, não tenho uma planta favorita, amo a diversidade e a multiplicidade das formas neste mundo. À sua primeira pergunta, ou comentário: a cor é algo que está se tornando cada vez mais importante no meu trabalho, eu finalmente estou nisto, porque todos esses testes que fiz com

o material, você passa a notar que a cor em si não existe, é necessário um corpo para que ela exista.

Sim, isso eu fiz de propósito, porque estava procurando materiais que tivessem um diálogo, e lá atrás eu estava mesmo interessada em encontrar materiais que, em vez de retratar um processo, ou de ilustrá-lo, estivessem eles mesmos em processo, e aí você passa de uma representação – embora é claro que não deixe de ser um tipo de representação, porque, mesmo que olhemos para essas estruturas coloidais, temos certos filtros que nos permitem olhar para elas, portanto nunca temos uma experiência direta delas.

É menos representacional que, digamos, um material pré-fabricado, e menos previsível. Se você me pergunta se eu fiz de propósito, seria mais verdadeiro dizer que foi mais um desenvolvimento natural a partir das coisas que eu estava procurando.

Como disse, a cor é algo que tem adquirido importância crescente no meu trabalho, porque a cor em si é uma coisa muito abstrata, é um espaço muito indefinido. Obviamente também há uma leitura cultural, e cores de conotação cultural, mas, se você olhar para a cor como um material, o que é algo em que eu sempre estive muito interessada, e se você observar a sua experiência de certa cor, é tudo muito relacionado à forma, ao corpo que a cor tem.

Não estou falando, por exemplo, do vermelho que significa amor. É claro que o vermelho significa amor, e que, ao passo que o vermelho significa amor em certo contexto, em outro, ele significa 'parê', mas isso é uma leitura mais simbólica da cor. Devo dizer que não me interessa por isso. O que me interessa é a qualidade abstrata da cor como um material que também pode ser forma. E a certa altura eu estava muito interessada na transparência que muitos dos materiais com que eu trabalhava possuíam, que é uma ausência de cor. Materiais como o plástico com o qual eu trabalho bastante, e os micro-organismos, a gelatina e outros tipos de estruturas em gel as quais eu estava testando.

Eu achava muito interessante essa transparência, porque é uma espécie de cor cega, e quando você chega a essa cegueira, e trabalha com a transparência em camadas, ela se torna uma espécie de corpo cego, indefinido, ou um espaço indefinido de cor. E isso é algo que me interessa muito e os últimos trabalhos que vocês viram aqui, que são muito problemáticos para mim, porque são muito representacionais em termos de forma – o que apenas acho que é uma transição. O que eu acho que é muito importante naquelas peças é, na verdade, a cor, e o estudo da cor e, pela primeira vez na minha vida, apesar do fato de que a cor sempre esteve presente no trabalho em si, fiz uso disso, e estou pensando que eu quero usar mais esse espaço abstrato da cor com novos trabalhos que virão, e está ficando cada vez mais importante.

MARCO PAULO ROLLA: Nós vamos permitir a última pergunta, e aí a gente termina, porque, infelizmente nosso tempo se foi.

AUDIÊNCIA: Acho muito interessante o apego que você tem pela produção do seu trabalho e que há obras que têm uma vida própria. Não só essa coisa quase alquímica do laboratório, das plantas, que têm vida própria, mas todo o resto do seu trabalho com pessoas, e música.

DANIELA BERSHAN: Sim, eu me identifico com eles. O que me atrai para o som, em primeiro lugar, é o fato de que ele é muito orgânico; a produção do som em si é uma coisa orgânica. E a situação social, eu a vejo também como material porque, só para dar um exemplo, se eu trabalho com plantas ou organismos ou certas estruturas que têm vida própria, isso está além do meu controle. Se eu trabalho com seres humanos, isso também está sempre fora do meu controle. Claro, eu posso falar com eles, contar-lhes minhas ideias, esperar que eles se conectem comigo, mas, no fim das contas, tudo está fora do meu controle. Nesse sentido, vejo uma situação social muito relacionada a outros materiais orgânicos que estou usando.

Muito obrigada a todos.

* Sobre Eduardo de Jesus, ver página 216.

** Texto resultante de transcrição da palestra.

MARCOS HILL: Hoje apresentamos a nossa sexta e última palestra do ciclo Conversas, com a participação inesperada e prazerosíssima de Eduardo de Jesus, que é companheiro, parceiro, amigo, neste trabalho constante de estudo, reflexão, participação em eventos... Eduardo é uma pessoa totalmente voltada para pesquisas aprofundadas no campo do vídeo, é curador permanente do Videobrasil, evento muito importante, internacional, que acontece a cada dois anos. É também professor na PUC, no curso de comunicação, e trabalha juntamente com as dimensões da comunicação e da arte contemporânea. Reflete e estuda bastante as questões filosóficas e conceituais da arte contemporânea. Eu gostaria de agradecer a sua presença aqui, muito obrigado.

EDUARDO DE JESUS: Bom, eu que tenho que agradecer. Para mim é quase um presente substituir a Solange [Farkas] num tema que, afinal, para mim já está incorporado, que é essa ideia da permeabilidade. Quero agradecer o convite.

Eu comecei uma pesquisa, de um grupo de pesquisas que se chama Núcleo de Estudos da Imagem, em torno dessa relação entre o espaço, o espaço da arte e a imagem em movimento. E uma questão que eu não tinha percebido ainda é que essa ideia da permeabilidade é muito adequada para pensar essas passagens que a imagem em movimento promove dentro do campo da arte contemporânea. Por isso agradeço, porque é a primeira vez que eu vou comunicar isso. A gente tem que colocar as ideias para circular para um grupo de pessoas, e então ouvir um retorno. Aqui vai funcionar desse jeito, um teste para ver se essa ideia pega, por onde eu tenho que andar. Essa primeira abordagem é o começo da pesquisa.

Há uma dupla de artistas com quem estou trabalhando diretamente na pesquisa, Maurício Dias e Walter Riedweg, um carioca e um suíço. Trabalham juntos, têm um trabalho na área de vídeo, são muito inseridos no campo da arte

contemporânea, com trabalhos algumas vezes difíceis de classificar. Esse, por exemplo, que é o centro da minha pesquisa, se chama *Moving Truck*, caminhão de mudanças: essa imagem que está no caminhão é projetada, é um caminhão preparado para isso, a parte de trás dele é uma espécie de tela. Atrás vai uma câmera que filma o caminhão andando pela cidade com essa imagem. E aí – o caminhão é de mudança –, ele muda para outra cidade. Muda a imagem também, passa a ser a imagem que foi filmada na cidade anterior. Então acaba virando uma história, o fim desse trabalho vai ser quando essa imagem for dissolvida e você não conseguir mais ver a primeira imagem.

Eu acho que tem uma questão superinteressante aí, no lugar que a imagem em movimento pode ocupar, a imagem em movimento em movimento dentro da cidade. O Walter e o Maurício são muito espertos nesses modos de criar passagens da imagem parada – *single channel*, essa projeção tal qual cinema, um monte de gente sentada e uma projeção – e outras formas, “instalativas”. Esse trabalho deles já indica uma mudança.

Outro trabalho deles, o vídeo *Juksa*, ganhou a 16ª edição do Videobrasil, três anos atrás, em *single channel*, um vídeo projetado. Essa outra imagem é da exposição que eles fizeram no Tomie Ohtake. Eles instalaram o trabalho, o modo de ocupar o espaço expositivo tinha muitas conexões conceituais com a própria natureza do trabalho, que diz respeito a uma ilha na Noruega. Uma ilha pequenininha, sobre a qual uma emissora de televisão, acho que há uns trinta e poucos anos, fez uma reportagem com as pessoas que moravam lá – um grupo de pescadores e de doídões, gente querendo viver na natureza, cuidar de cabras na montanha, aquela coisa superbucólica. O Walter e o Maurício tiveram acesso ao material e reencontraram essas pessoas lá, só que a população da ilha virou três pessoas. Eles conversam com essas três únicas pessoas, e o vídeo começa com uma cantora cantando uma ária de uma ópera nessa praia, que é a praia dessa cidade, e com uma tela na frente e, nessa tela, tem uma projeção. Então, no Tomie Ohtake, eles colocaram areia no chão, três cadeiras, a projeção do mar atrás e a projeção do vídeo na frente. Então, em muitas situações, fica a tela da tela da tela. Você tem que pisar na areia, sentar naquelas três cadeirinhas e ficar sentindo a solidão naquelas três cadeiras.

O próprio espaço da arte contemporânea tem uma permeabilidade para receber a imagem em movimento. Pensei uma espécie de dupla permeabilidade: de um lado, o espaço da arte contemporânea com todas as questões que estão envolvidas, históricas, que têm uma permeabilidade para receber uma diversidade de materiais, de formas, de modos e estratégias expositivos; e, do outro, a própria imagem em movimento, que é absolutamente porosa. Há uma combinação de porosidade com permeabilidade entre esses dois universos, que fez com que acontecessem essas passagens que percebemos agora, já que

podemos ver que a imagem em movimento é ubíqua. No sistema da arte contemporânea, praticamente não existe exposição que não tenha imagem em movimento, e percebo que há alguns hiatos no modo de consumir essa história da arte mais recente, em relação a isso.

Então o que eu tenho para comunicar aqui são pontos para uma história, traços ainda vagos de uma pesquisa que está começando, entre o espaço de modo geral, o espaço da arte e o domínio das imagens em movimento – sejam elas vindas do cinema, da televisão, do vídeo, da internet, ou desses novos dispositivos que a gente usa incessantemente: celular, tablet etc.

Na história da arte mais recente, especialmente entre os anos 1960 e hoje, é possível perceber vários hiatos na cronologia e no modo de associar fatos, obras e artistas. Pequenos intervalos que comprovam a eficiência de uma história oficial e totalizante, mostrando a simetria de um jogo de poder que atravessa a vida social, e os modos de percebermos a produção simbólica. Ironicamente, esses intervalos apontam para determinados desdobramentos que a produção artística acabou assumindo na contemporaneidade. Então, essa talvez seja a questão principal: aquilo que operava pela margem na produção artística, especialmente a partir dos anos 1950 e 60, vira a forma quase central da produção. Acho que, quando a gente volta na história, vai ver que alguns historiadores simplesmente pulam essa parte. Essa permeabilidade em relação ao espaço da arte contemporânea e a imagem em movimento não é apaziguada, não é uma coisa tranquila; tem uma tensão aí.

Se pensarmos nas múltiplas aproximações entre arte e imagem em movimento, poderemos perceber um intervalo expressivo que frequentemente posiciona as vanguardas históricas como ponto de partida e salta diretamente para a produção audiovisual atual. Quando vemos a imagem em movimento surgir de forma quase ubíqua no circuito internacional da arte, especialmente entre os anos 1980 e 90, parece que o único passado ao qual ela remete, para muitos críticos, é o conjunto de filmes das vanguardas históricas. É comum que algumas práticas ousadas e radicalmente experimentais nos anos 1960 e 70 (especialmente nos anos 1970), que ocuparam galerias e museus, operadas tanto em torno da imagem eletrônica quanto do cinema, fiquem de fora das abordagens mais tradicionais. Da mesma forma, a produção visual que se esgueirava pela margem do circuito configurado em torno de registro de performance, filme de artista, audiovisual, entre outros, foi desconhecida, ou pior, deslocada dos efeitos que disseminaram a produção artística contemporânea. Audiovisual, aí, é projeção de *slide* com som; houve muitos trabalhos na área visual quase antecedendo um pouco a videoarte nisso aí. Mesmo se pensarmos em um circuito altamente configurado e totalmente infiltrado na vida social, como o cinema, percebemos que ele frequentemente

não é visto no campo da história da arte como fundador de outras visualidades, de novas formas de relação da imagem com a vida social e de imaginários que passaram a circular, alterando a percepção e as formas de inserção no mundo. Com isso, afastam-se as abordagens transversais que poderiam aproximar o cinema da história da arte.

Ampliando essa ideia, e tomando a televisão e seus múltiplos circuitos, ou seja, da tv propriamente dita ao celular, internet e todos os outros lugares em que é possível inserir uma pequena tela, os efeitos são igualmente intensos. Como diria um teórico francês, Jean-Paul Fargier: “As mídias do imediatismo – o rádio, a televisão, especialmente, mas também a imprensa – inauguraram outra forma de relação com a arte.

Se observarmos mais detidamente, é possível perceber que, em muitos momentos, mesmo que de forma mais tímida e pontual, a reflexão e a crítica de arte estabeleceram produtivos diálogos e encontros com a imagem em movimento, construindo um importante conjunto de ideias que formam uma das bases sobre as quais construímos nossas aproximações agora”.

Uma dessas bases é a Glória Ferreira, que editou um livro pela Funarte, chamado *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*, em 2006. Um primeiro texto é da Aracy Amaral, que fez, em 1973, o que ela chamou de ‘expoprojeção’, projetou filmes de artistas na galeria. E realmente foi uma exposição, no meu ponto de vista, um marco, 1973, as coisas tinham acabado de acontecer no campo da videoarte, e havia alguns artistas do Brasil, como o Antonio Dias, por exemplo, que já trabalhavam numa categoria que é a de ‘filme de artista’.

Na sequência tem o texto do Frederico Moraes sobre os audiovisuais, também de 1973, que fala dessas projeções de *slides* com som. Em seguida, um texto do Júlio Plaza sobre as poéticas visuais, de 1977, em que Júlio já está falando de videotexto, de *mail art*, arte postal, arte com fax, xerox, que eram os instrumentos tecnológicos da época. E o último texto é do Walter Zanini, já falando de videoarte, em 1978. O Zanini talvez seja o principal curador do Brasil, ele foi o responsável talvez por duas inserções importantes da imagem em movimento no circuito da arte, que foram as Bienais de 81 e 83. Antes disso, na XIII Bienal – que também foi um momento de entrada –, em 1975, ainda não havia a figura do curador, aqui entre nós, ela não operava. Então a Bienal era conduzida por um Conselho de Arte e Cultura, que as pessoas chamavam de CAC. Esse Conselho tinha um presidente, que fazia as vezes de curador, com esse grupo de pessoas. Nessa Bienal, foi a Isabel Moraes Barros a diretora do Conselho de Arte e Cultura.

Essa Bienal trouxe, por exemplo, o Nam June Paik. A seleção era alucinante: Nam June Paik, Bill Viola, Victor Acconci, Robert Morris e o

Yamaguchi, um realizador japonês, um dos papas da computação gráfica – ele ganhou um prêmio nessa Bienal, 1975. Na minha pesquisa, esta é a primeira entrada pesada da imagem eletrônica no circuito da arte. E uma outra entrada da imagem em movimento foi essa de 73, da Aracy Amaral, na *Expoprojeção 73*.

Isso aí, a turma da artemídia... tem que ficar lembrando isso para eles o tempo inteiro, que esse negócio não é um gueto, que isso não está separado do campo da arte como eles querem, artemídia e arte contemporânea. No meu ponto de vista, é um ‘gueto de proteção’. “Por que colocar trabalho de artemídia perto de uma pintura?” Reserva de mercado! E a pintura dá de mil, em relação à poética, às questões que são colocadas ali. É tudo muito complexo, o campo da artemídia é uma coisa bem complexa. Fiz, este ano, seleção no Prêmio Sergio Motta, que é voltado para essas obras desenvolvidas com o uso mais intenso de tecnologia. E essa foi uma questão que a gente discutiu: “isso é uma biblioteca de efeitos, que eu baixo na internet?” ou “isso tem uma questão poética profunda, que transcenda a noção de interatividade, por exemplo?” E é complicado. Aqui entre nós, no Brasil ainda acho que é mais complicado ainda.

Depois, a Bienal de 81, a décima sexta, já com curadoria do Walter Zanini. Ela começou a se abrir para tudo. Nessa Bienal teve uma curadoria da Cacilda Teixeira da Costa numa sala especial de videoarte e, depois, na Bienal de 83, o Zanini trouxe o grupo Fluxus, que criou uma *Rua* no primeiro andar do pavilhão da Bienal. Eles ficavam performando ali o dia inteiro, mostrando vídeos. Tenho um respeito profundo pelo Walter Zanini, porque ele foi a pessoa que fomentou a produção de vídeo aqui no Brasil. Em 1977, por aí, ele já conseguiu uns equipamentos, com o Tob Azulay, e fomentou algumas pessoas para produzir vídeo. Então a gente tem esses ecos históricos aí e, apesar disso, ainda parece que tudo é muito novo, que a gente está descobrindo a roda agora...

Apesar da importância desse conjunto de reflexões, sabemos que os vazios na história permanecem e afetam fortemente o modo como percebemos e experimentamos o circuito artístico atual. Pensando especificamente nas imagens em movimento, podemos ver que, com frequência, elas assumem uma profusão de modos de ser, rompendo com categorias e fronteiras no circuito da arte, provocando uma permeabilidade, uma passagem entre os domínios já estabelecidos. Quando olhamos para as obras de alguns artistas, elas parecem nos remeter a uma nova dinâmica das imagens, tanto em relação aos modos de apreensão, quanto às suas formas de inserção, que parecem rearticular as ideias que estruturavam o circuito artístico, com suas relações até então pacíficas com a imagem em movimento.

Então, por isso, incluí aqui o bloco de experiências, esta imagem é da *Cosmococa* do Hélio [Oiticica] e do Neville [de Almeida]. Isso é a nossa história.

A minha antipatia com o Nicolas Bourriaud, entre outras coisas, deve-se ao fato de ele ter sumariamente desconsiderado a Lygia [Clark] e o Hélio. E fica naquela bobajada lá de ‘arte relacional’, um conceito da densidade de uma folha de papel, porque absolutamente desrespeitoso. Crítico de arte que não tem respeito pelo trabalho do artista, não sabe a que veio, no meu ponto de vista. E isso é, digamos, uma contribuição brasileira para a história da arte contemporânea, talvez das mais poderosas. Porque as *Cosmococas* não mantêm uma relação pacífica com o espaço expositivo.

Eu acho que, enquanto a imagem em movimento estava confinada nas instalações – que carregam espaço e tempo juntos, interferem no espaço-tempo da exposição como um todo –, ainda era uma relação mais apaziguada, mas quando começam a aparecer trabalhos como esse, que nem tem imagem em movimento, eles sugerem uma ideia de cinema, um deslocamento do espectador, profundo, uma tomada de posição. Começa a haver um estranhamento. Eu chamei isso de formas produtivas de aproximação da imagem em movimento com o circuito da arte. Tudo isso nos conduz a novas questões e abordagens da história da arte, que podem ser importantes para refletirmos em torno da produção artística contemporânea, sob a luz de outros conceitos e noções, com aproximações só possíveis de ver agora, na ‘presentidade’ – essa é uma palavra que eu adoro usar, é do Robert Morris, *presentness*, não é o ‘tempo presente’, é a ‘presentidade’, como se fosse o presente com duração, não é o tempo presente, é como se o presente fosse um pouquinho mais denso e demorasse um pouco para passar, talvez ligado à própria noção de contemporâneo. Contemporâneo – eu tenho defendido muito essa ideia – não é exatamente aquilo que é ligado ao tempo presente; contemporâneo talvez seja aquilo que mantém uma relação especial com o tempo, que consiga ir e voltar no tempo, por isso eu chamo de ‘presentidade’ que é, desde agora, a gente olhar para o passado. É olhar uma exposição de arte contemporânea, ou para o trabalho do Walter e do Maurício, e ver qual é o eco do passado que aquele trabalho traz para a gente agora. Não no sentido formal, mas no sentido conceitual mesmo.

O que a gente percebe hoje é que não se trata do circuito de imagens e algumas margens, mas de um processo dinâmico de referências, que opera rompendo fronteiras, num movimento de constante desestabilização, fazendo da imagem em movimento uma matéria maleável para as mais diversas propostas artísticas. Isso a gente percebe nitidamente na história bem recente. Até os anos 1980, quem produzia vídeo ligado ao circuito da arte era chamado de videoartista ou *videomaker*, então, digamos que a gente operava num circuito que enfatizava o meio, a mediação. Isso continua problemático até hoje. Eu vim do universo do vídeo e vejo os meus comparsas reclamando que “essas pessoas

que estão fazendo vídeos aí agora não sabem nem quem é o Nam June Paik”, “esses meninos que estão pegando uma câmera e não sabem editar nem montar filme”. Digamos que o território no qual o vídeo foi feito é uma areia movediça. O que caracteriza a natureza da imagem eletrônica é justamente uma questão esponjosa, que absorve tudo que está em volta, e sempre foi assim, impossível de delimitar o território de atuação. E agora querem olhar para esse território e defender um nicho. É lastimável pensar nisso, e percebo que é assim: o que trouxe um sopro que refrescou a gagueira da ‘videoarte’ – uma palavra que eu nem uso mais – foi justamente a entrada dos artistas, especialmente dos jovens artistas que produzem em várias mídias. Isso que a gente poderia pensar de uma condição pós-midiática da arte contemporânea não está ligado a uma noção de meio como era ou como queria o Clement Greenberg, por exemplo, o meio definindo tudo. Não tem mais isso.

Essa imagem é de trabalho do Douglas Gordon e Philippe Parreno. Eles fizeram um longa para ser exibido no cinema comercial sobre o Zidane, chamava *Retrato do século XXI*. Mais de cem câmeras em volta do campo de futebol filmando só o Zidane. Claro, o filme foi um sucesso na França. Eu vi o filme com o pé atrás, e o filme é superlegal. E é filme mesmo, película, circuito de exibição comercial – Cineplex, Cinemax, esses supercinemas incríveis –, e depois isso gerou uma série de outros trabalhos.

A matéria-prima do Gordon é o cinema. Quando ele fez o *Psicose 24 horas*, nada mais é do que o filme *Psicose* durando 24 horas. É uma estratégia de amor e ódio com o cinema: ao mesmo tempo em que tem um amor profundo, porque você começa a ver detalhes que você nunca vê quando a imagem está em movimento no tempo normal, é uma coisa de ódio porque tira a essência do cinema, que é o movimento da imagem. Esse é um outro trabalho dele chamado *Blind Star*. Esse foi mostrado aqui no Brasil. Ele pega fotos dessas divas hollywoodianas, e tira os olhos.

O Parreno é outro artista, que trabalha junto com o Douglas Gordon. Ele fez uma exposição recentemente em Londres, na Serpentine Gallery, em que você era conduzido pela imagem em movimento dentro do espaço expositivo. Eram várias salas da galeria, todas acesas, menos onde o vídeo estava passando. Quando o vídeo terminava, aquela luz acendia, e outra sala apagava. Era essa escuridão que conduzia você para ver o próximo vídeo. Isso é uma permeabilidade enorme, não sem problemas. Mas esse modo através do qual o Gordon lança mão do universo do cinema, e do cinema hollywoodiano, é uma dessas formas que fazem desestabilizar.

A próxima imagem é de um artista de São Paulo, Carlos Adriano, ele veio aqui recentemente no projeto do Itaú, ali na Sala Humberto Mauro, mostrar o filme dele, *Santos Dumont pré-cineasta*. Fuxicando os arquivos lá da USP, do

MAC, eu acho, ele achou uma sequência de imagens do Santos Dumont num aparelho do pré-cinema que se chama mutoscópio. É um carretel cheio de fichinhas, e cada fichinha é uma imagem, você roda o carretel e dá a sensação de que a imagem está em movimento. E a imagem, no caso, era o Santos Dumont explicando um projeto dele para um engenheiro. Carlos Adriano fez dois trabalhos com esse material, e foi incluído por mim nessa pesquisa porque ele é o cara que trabalha com a matéria fílmica mesmo, o negócio dele é a película. Ele tem um trabalho, *Santoscópio=dumontagem*, que está instalado no Videobrasil. Toda uma onda de som ocupando o espaço, você fica imerso nas imagens, são essas imagens lindas do Santos Dumont. Então, acho que vale, nessas estratégias no cinema, tanto o Douglas Gordon, que lança mão das imagens para recriá-las ou para recolocá-las de alguma forma, quanto quem está ligado à matéria fílmica mesmo.

Esse aí é o Simon Starling, o que a gente está vendo é uma escultura feita de alumínio, estranha, e aquilo que está ali no meio é um projetor 35 milímetros. O que está passando é o documentário sobre a montagem da escultura. O nome dele, inclusive, é o da siderúrgica que produziu essa engenhoca. É usar a película e a imagem em movimento quase que de forma escultórica, gerando a própria imagem. Ao contrário de ter um rolo, ele fez uma forma escultórica para passar o filme, a película.

Essa aí é outra artista, jovem, Rosa Barba. Quando vi esse trabalho, fiquei superimpressionado, porque opera nessa ideia da condição pós-mídia. Ela usa projetores de Super-8, barulhentos, só que, em vez de projetar imagem, projeta texto. É uma sala com vários projetores. Perde-se a funcionalidade do aparelho – que era para projetar imagem em movimento, e, na mão dela, serviu para projetar texto – e aí entra o barulhinho e a própria estética do projetor, dentro do espaço expositivo, a natureza da exibição.

Um trabalho da Rivane [Neuenschwander], *Mil e uma noites*, é um filme perfurado. Ela pega um filme velado, acho que 16 milímetros, e perfura o filme todo com um furador. Acho um modo de se apropriar do dispositivo também muito importante, para pensar que o cinema é outra coisa, não só a geração de imagens, tem toda essa ideia do dispositivo cinematográfico também.

Nesse sentido, dessas apropriações e permeabilidades, vale destacar também os documentários que tomam quase literalmente a televisão, como os da artista sul-africana Candice Breitz. *Diorama* é um trabalho dela, de 2002. Ela recorta diretamente os personagens da série norte-americana *Dallas*, monta como se fosse a sala de uma família classe média, coloca vários aparelhos de televisão e, nos aparelhos, ela pega o bordão de cada um dos personagens. É impossível fugir do circuito midiático que a gente experimenta hoje, era natural que isso – que alguns teóricos têm chamado de midiatização – alcançasse o circuito da arte.

Esse é um trabalho de um artista indiano, Amar Kanwar. Vem do cinema, o trabalho dele é documentário. É engajado, uma coisa de natureza modernista, engajado em questões sociais. Esse documentário, no caso, é sobre a condição das mulheres na Índia, uma determinada região da Índia. E são muitas telas. Ele esteve na última Bienal, com este mesmo trabalho.

E é alucinante isso. Primeiro, porque talvez assistir ao trabalho na sala de cinema desse um sentido, porque a gente ia saber que acabou e começou de novo. Nessa forma instalativa, dá uma espécie de incompletude. Eu achei isso tão produtivo, mesmo que o cara filme ou tenha essa relação com o real que o documentário algumas vezes solicita, na hora de expor, ele cria uma espécie de boicote, um boicote produtivo, o de você não conseguir apreender tudo.

Poderia pensar também em outros artistas, como a Fiona Tan, que é oriental e mora em Amsterdã, ou mesmo a dupla que é Galina Myznikova e Sergey Provorov, que também têm obras que dialogam com o espaço expositivo e são vindas da imagem em movimento.

No caso brasileiro, a produção documental dos anos 1990 em vídeo frequentemente é pouco percebida pela história, especialmente se associada ao circuito da arte. Nesse sentido, é fundamental conhecer essas produções para ter uma compreensão mais profunda do *boom* documental nos últimos anos. Parece que saiu do nada. Mas tem uma questão histórica nisso, houve muitas experiências de documentário em vídeo antes de aparecer essa quantidade de documentário.

Mesmo essa expressão imbecil que as pessoas usam aí com frequência, ‘cinema da retomada’, para caracterizar quando começa de *Carlota Joaquina* em diante, no cinema brasileiro; eu só aceito essa expressão se for assim: ‘cinema comercial da retomada’, porque o cinema comercial mesmo, vem depois; nesse período pós-Collor, realmente ficou abalado. Teve ano em que a gente produziu um filme. O efeito Collor foi tão ‘tsunâmico’, que reverberou até no próprio cinema.

Tem gente que fica aí alardeando... por exemplo, *O prisioneiro da grade de ferro*, que é um filme até interessante, que deixou a câmera na mão dos presidiários, depois de uma sequência de *workshops*, mas é um procedimento que já vinha acontecendo no campo do vídeo, anteriormente. Poderia pensar no *Teresa*, do Kiko Goifman, que deu um *refresh* na coisa do documentário, que também vai falar do ambiente prisional, vai ficar brincando com os significados da palavra ‘teresa’ dentro do presídio, ou mesmo o *Trovoada*, do Carlos Nader, o *Clandestinos*, da Patrícia Moran. São vários trabalhos documentais que operaram aí, entre os anos 1980 e 90, e que têm uma nítida herança, ainda pouco articulada pela crítica, que essas práticas experimentais trouxeram para as produções atuais no campo do documentário.

Os artistas estão se apropriando do campo do documentário mesmo; o Walter e Maurício são exemplo disso. Eu participei de um debate no Rio sobre arte contemporânea e documentário, e um cara gritou lá assim: “Deixem o documentário em paz!” O que o documentário tem de melhor, para deixá-lo em paz? A gente não vai deixar nada em paz. Viemos aqui para semear a discórdia, inclusive no campo do documentário! Por que o artista não pode produzir documentário? Por que o documentário tem que ser só de um jeito? Eu acho que ainda tem esse passado, que trouxe muita coisa legal para a gente.

Olhar para a produção contemporânea é bastante instigante, se pensarmos nas formas históricas que, de algum modo, as obras suscitam e carregam consigo, mesmo quando elas são negadas. Talvez até faça sentido nos indagarmos se a modernidade é nossa antiguidade, tendo em vista o modo como hoje articulamos, na voracidade do tempo presente, essas múltiplas heranças e assimilações históricas.

Existem muitas questões orbitando nesse campo; interessa-nos especialmente perceber como as formas históricas nos possibilitam refletir sobre a produção atual. É importante tentar associar outras visões e modos de aproximação. Assumimos uma postura na qual o passado e o presente não são dois momentos sucessivos no tempo, mas dois elementos que coexistem. “O presente que não para de passar, o passado que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam.” Esse é um comentário do Peter Pál Pelbart, em torno do terceiro paradoxo do tempo no Deleuze. Uma frase boa que Deleuze sempre falava é assim: “a única forma do tempo que *é*, é o passado”. Porque o presente, na forma que a gente conhece, mais tradicional, é muito fugaz, e o futuro não foi ainda, ele vai rolar. Então, o tempo que *é*, o presente, o passado, é como se fosse um caldeirão borbulhando, o passado não fica paradinho lá também, esperando tal qual um arquivo de fichas, organizado. Ele é vivo, a gente volta nele. Reverbera!

Nessa minha pesquisa, além de uma espécie de guinada no modo de perceber o passado, é importante destacar que, na relação entre arte e imagem em movimento, a categoria espaço-tempo é central, como modo de análise e forma de aproximação, já que essa relação muitas vezes rearticula o lugar do espectador e engendra duração em toda experiência artística que se dá a ver. Tudo isso dentro de outros modos de operação, em múltiplas relações com os sistemas atuais e o passado. As formas de exibição atuais transcendem essas situações, mas ainda mantêm um certo tensionamento histórico entre as exposições no espaço expositivo e aquelas realizadas no circuito cinematográfico.

Há pouco tempo eu estava no Inhotim, numa fila. Tinha aquela obra do Matthew Barney, que é um filme. Tinha um menino na fila com o pai, adolescente, e ele começou a fazer umas perguntas, e eu quase entrei no meio

da conversa para falar assim: “Nossa, querido, essas perguntas são as perguntas da minha pesquisa!” “Por que esse filme que está aqui não passa no cinema?” “Por que a gente tem que vir aqui para assistir a esse filme? Por que tem filme que é em vídeo? Por que tem uns que tem lugar para sentar e outros que a gente pode deitar?” Bom, porque a imagem em movimento, dentro do circuito da arte, combina com essas diversas formas de espaço. Pensa no Inhotim: o filme de Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla está num cirquinho montado para eles, uma arquibancada, ele está lá com começo, meio e fim. A Rivane e o Cao [Guimarães] estão *loopados* numa sala escura. O Matthew Barney está num cinema com hora marcada. Outros são monitores pregados na parede, como era a Haegue Yang – as dobraduras em forma de mundo –, outros, o próprio projetor que aparecia. Eu já dei aula lá, no Inhotim, uma pós-graduação do IEC com o Inhotim. Então eu falava assim: “Vocês armaram esse negócio aí para a gente dar aula, não foi?” Porque tem de todos os tipos: televisão, monitor, monitor pequeno, tem o Marcellvs com uma projeção enorme, uma parede. Percebo que, para alguns curadores e críticos, isso não faz muito sentido. E eu vejo que, para os artistas e para quem está um pouco mais ligado na imagem em movimento, faz toda a diferença. São formas que fazem sentido, o artista mais experiente ou que tem mais trânsito nisso, sabe exatamente escolher a dimensão da imagem que ele quer, para saber o que vai oferecer.

Isso é a imagem de um trabalho do Paul Chan. É *Sade for Sade's Sake*. Esta foto eu tirei da Bienal de Veneza, e o trabalho está na exposição que está no pavilhão da Bienal de São Paulo agora, da Coleção Fearnley, acho.

AUDIÊNCIA (FABIOLA MOULIN): É *Em nome dos artistas*, a exposição. É da coleção do Museu de Oslo.

EDUARDO DE JESUS: E, inclusive, na Bienal, tem uns trabalhos dele de perder o fôlego. Ele trabalha com vídeo, e é sempre sombra. Nessa exposição, ele faz umas projeções no chão. Tem hora que é uma folha caindo de uma árvore, projetado no chão, com a própria distorção que o projetor dá no chão. Há outro que está no pavilhão da Bienal de São Paulo, eu achei que ele não está bem instalado, são três projetores. São as pessoas fazendo sexo, sexo grupal, homens e mulheres se masturbando, e umas pessoas fazendo uns discursos, fiquei muito impressionado com isso de associar essa forma de sexo com o discurso do poder, essa aproximação que o Sade fez lindamente, por exemplo, na filosofia da dor.

Agora começa uma sequência a respeito dessa permeabilidade e da situação da entrada da imagem em movimento no circuito expositivo, para usar como um *case*. É a última edição do Videobrasil, que está agora em São Paulo, e fica

até janeiro, no SESC Belenzinho – é essa unidade do SESC relativamente nova, que marcou a mudança do Videobrasil, que era um festival internacional de arte eletrônica e que passou a ser um festival internacional de arte contemporânea, apesar de manter o nome Videobrasil. Por isso esse intervalo de três anos. Foi no final de 2007 a última edição, passam três anos e aí a gente tem essa edição. Saiu de uma conversa que acontecia lá dentro há muito tempo, desde quando começaram a aparecer os primeiros trabalhos em *looping*.

Então, como o Videobrasil operava tradicionalmente? Tinha uma sala de exibição, de excelente qualidade, sessões marcadas, um programa de uma hora e meia, com uma sequência de vídeos. E isso fica passando o tempo inteiro, dura, tem uma duração de um tempo, dois meses. No 13º Festival – o primeiro, quando comecei a trabalhar lá –, apareceu um trabalho de um artista sul-africano, em *loop*. Na época, a gente falou com o artista: “Você podia colocar uns créditos, porque, senão, o seu trabalho vai empastelar no meio dos outros, e as pessoas vão achar que é introdução do trabalho seguinte”. E ele falou: “Não, meu trabalho é isso aí, não vou colocar créditos”. E o trabalho ficou na sala de exibição e causou incômodo, primeiro, porque era um trabalho muito potente, um trabalho engajado, político, bonito, e muita gente não identificou o trabalho, porque ele não tinha créditos.

Na edição seguinte, que foi a décima quarta, começou a aparecer uma quantidade enorme de trabalhos em *looping*, e aí a gente montou monitores com alguns deles. No décimo quinto, começou a aparecer tanto trabalho em *looping*, que a gente abriu um conceito novo no espaço expositivo e chamou de *Play Gallery*. Um monte de monitores com cuba de som, fone de ouvido, com vários trabalhos exibidos em *looping*, alguns em projeção, outros no plasma. Desde quando começou a acontecer isso, e também pela própria experiência nossa no circuito da arte, a gente viu que aquilo que era a margem virou o centro.

A primeira edição do Videobrasil foi em 1983 – no mesmo ano em que o Fluxus veio ao Brasil, no ano em que a Bienal do Zangari se abriu mais para o vídeo. Mas ele começa num gueto, que talvez seja uma peculiaridade da história do vídeo aqui no Brasil, um desejo de tomar a televisão. Era uma crítica sistêmica e utópica. Utópica, porque eles queriam entrar na televisão, mas era impossível. Num certo momento, alguns conseguiram entrar. O Eder [Santos], aqui em Belo Horizonte, fez trabalhos com a MTV, por exemplo. *Os netos do Amaral*, que era uma sacanagem com o Amaral Neto, o repórter da ditadura – era Marcelo Tas, com aquela edição frenética do Eder nos anos 1980, muito efeito, a imagem dissolvia e voltava de novo, uma coisa típica daquilo que as pessoas chamavam de videoarte nos anos 1980.

Essa discussão começou a povoar fortemente o Videobrasil; a gente começou a perceber o lugar que a imagem em movimento ocupava, eu comecei a estudar

mais, comecei a ver tudo do passado, a gente começou a olhar para a história do Videobrasil, ver as outras exposições, e aí paramos três anos justamente para fazer uma pesquisa mais profunda e para dar esse passo, que se concretizou nessa exposição que está em cartaz no SESC Belenzinho em São Paulo.

Naturalmente tem uma quantidade enorme de vídeos. Porque o Videobrasil tem uma história, ele atrai artistas mais ligados ao vídeo num primeiro momento. Mas apareceu pintura, fotografia, escultura, muita performance. E isso fez uma exposição bem interessante. Há ajustes, como quase todo primeiro passo.

Nesta exposição, a gente tentou não fechar tudo em cubinhos, mas é muito difícil. Mostro aqui alguns trabalhos logo na entrada. Do lado de cá, nessa sanca, é um trabalho do Wagner Morales, e esse do fundo é um trabalho do Pablo Lobato, que inclusive estava aqui, na exposição *Sismógrafo*. Estava super bem instalado lá, apesar de o áudio dele vazar, vaza para tudo que é lado, e mais do que isso, chama uma atenção enorme.

Uma das coisas que eu fiquei muito feliz com o Videobrasil, com esta edição, é a gente ter ido lá para o Belenzinho. No dia da abertura, uma pessoa me apresentou à diretora da unidade, eu falei: “Nossa, parabéns, é tudo tão bacana por aqui, que legal! Quantas pessoas mais ou menos vocês atendem por dia?” Ela falou: “Ah, dia fraco é 4 mil. Quando bomba é 18 mil”. Então são 18 mil pessoas distraídas que vão entrar nesse negócio e ver arte contemporânea. É sensacional. São famílias, não é esse público *polite* da arte contemporânea, mas, para mim, é o público que mais interessa.

AUDIÊNCIA (INÁCIO MARIANI): Essa sanca foi uma resolução de vocês ou do Wagner?

EDUARDO DE JESUS: Isso é da obra do Wagner, esse trabalho é *It's Fucking Beautiful* [*Beautiful, Ordinary, but still beautiful, Fucking beautiful*], e são realmente imagens absolutamente bonitas. De vez em quando, aparecem esses *It's Fucking Beautiful*. Ele queria contrapor essa beleza com essa coisa totalmente jeca, que é a sanca. Eu acho que não funcionou, é meio aterrorizante. Muita gente comentou isso lá, acho que no fundo ele conseguiu: “Nossa! Essas imagens são muito bonitas, mas essa sanca é muito feia”. Agora, ninguém fazia a ponte de que era uma ironia com o *Fucking Beautiful*. O Wagner Morales é um realizador de vídeo muito importante, e esses vídeos não ficam para trás, são lindos. Agora essa resolução expositiva... é complexa. Fica difícil a pessoa sacar essa ideia. É bom você ter comentado.

Instalar vídeo é uma coisa bem complicada. Parece divertido passar de cubo preto para cubo branco ou de cubo branco para cubo preto, mas isso é uma tensão. A Solange é bem mais experiente, está no Videobrasil desde que

começou. Então, tem vinte anos que a pessoa instala vídeo e, mesmo assim, tem hora que o negócio pega, é bem complexo.

Depois começa a acontecer dentro do próprio trabalho de alguns artistas que já começam a associar – esse trabalho da Basma [Al-Sharif] mesmo, associa fotografia com vídeo. Tem uma relação direta entre o que passa no vídeo e a fotografia, que parece que é um outro desdobramento. Um trabalho assim é moleza de instalar, ele tem que ficar fechadinho. Mas nem toda hora é assim.

Teve uma Bienal que foi chamada “Bienal dos Cinquenta Anos”, curadoria da Daniela Bousso. Fui à abertura, e foi uma coisa chocante. Primeiro porque, no dia da abertura, a Aracy Amaral escreveu um artigo na *Folha de S. Paulo* destruindo a exposição, falando: “Desleixo não é parâmetro curatorial”. No dia da abertura, eu escutava o som da instalação do Eder do lado de fora da Bienal. O Walter e o Maurício, o áudio deles ninguém ouvia, porque era perturbado pelo áudio do Carlos Miele (esse cara que é estilista da M. Officer e também artista bissexto). Então virou aquela confusão de áudio vazando para tudo quanto é lado, muito complicado. A Daniela começou a justificar, falando que isso era intencional, e que era para uma obra contaminar a outra, mas... bom, eu acho muito complicado fazer isso. Acho que isso é uma decisão eminentemente curatorial ou expográfica, que tem que ser construída com o artista.

AUDIÊNCIA (FABIOLA MOULIN): E é complexo. Construir isso com o artista, com a curadoria e com o espaço.

EDUARDO DE JESUS: Muito complexo! Tem questão que é típica do espaço, que é bem complicado.

Essa imagem é da entrada da exposição [Videobrasil]. Um sonho que a gente tem é o de fazer uma exposição que, numa parede vai ter fotografia, pintura, desenho e vídeo. Para não fazer aquela coisa imbecil que o Alfons Hug fez na última Bienal que ele fez a curadoria, que ele separou os andares por mídia. É quase um tiro no pé, o primeiro andar era só pintura, o segundo andar era só vídeo... Esse é um critério curatorial...

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): O modo positivista de ser.

EDUARDO DE JESUS: ‘Positivista’ porque você é uma pessoa muito polida, né, Marcos Hill? Seria um negócio contrário a qualquer forma de pensamento, parece que não tem pensamento, é muito simples de fazer.

E aí é um trabalho do Ronaldo Miranda. São fotografias que ele tirou com a câmera no pescoço e depois fez essa montagem, simples, mas que funciona bem.

Isso é bem na entrada. Bom, esse espaço expositivo lá é cruel. Onde está esse chão, é um vidro, que, embaixo, você vê a piscina, então teve que tampar esse espaço porque ninguém olha para a obra enquanto tem um monte de gente nadando lá embaixo. O arquiteto genial, André Vainer, colocou uma película como se fosse um vidro fosco, então você via o brilho da piscina, mas não via as pessoas nadando embaixo, para não causar tanta concorrência. No dia em que eu fui a primeira vez, vi essa piscina, esse *grid* e esse pé-direito baixo, deu vontade de sair correndo lá para o sesc Pompeia, que tem um galpão com dez metros de altura de pé-direito, não tem absolutamente nada, tudo vazio. A gente teve esses problemas na montagem, mas ganhou no acesso, acho que isso não tem preço. O domingo, deu um domingo de sol, a piscina estava lotada, essa exposição estava lotada de gente. Parecia um sonho: exposição de arte contemporânea entulhada de vídeo, cheia de trabalho complexo, cheia de gente?! Isso era uma maravilha, sensacional.

Aí os trabalhos do Rodrigo Bivar na lateral, os trabalhos de cá. Lá no fundo, Deyson [Gilbert], que era uma performance.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Do lado são pinturas?

EDUARDO DE JESUS: São, do Bivar, são pinturas grandes.

Os trabalhos foram selecionados, depois começou a negociação com os artistas, os trabalhos que ficariam no espaço expositivo e os que iriam para a sala de exibição, porque tem uma sala também, foi mantida – cinco programas na sala de exibição.

Alguns trabalhos tinham que ir para a sala de exibição, porque eram filmes, e outros tinham que ir para o espaço expositivo, mas isso ainda é uma tensão.

Aqui alguns aspectos do espaço expositivo; este é o trabalho do Nazareno, uma escultura em madeira, *Eu sempre soube*. Nas laterais, são duas *play galleries*, cada uma com quatro monitores. Ali no fundo é o trabalho do Adriano [Costa]. E, aquela parede branca, é a sala de exibição, de altíssimo nível, com um projetor alucinantemente bom, com não sei quantos milhões de ANSI Lumens, mas que é problemático.

Então, quando a gente pensa nessa ideia da permeabilidade, essa palavra que eu incorporei no meu vocabulário e vou usar na minha pesquisa – dando crédito ao convite de vocês dois –, a permeabilidade acontece, mas não é uma coisa fluida como a palavra *permeável* pode sugerir, é atravancada. No caso da passagem da imagem em movimento para o espaço expositivo é uma tensão.

Aí, dois trabalhos: o primeiro aqui é de um artista chileno, Gianfranco Foschino – ele pega a câmera, deixa ela parada e sai de perto, e ela grava. Ali, no caso, o trabalho se chama *Home*. É uma chácara no interior do Chile, e

a câmera ficava ligada por uns cinco ou seis minutos; é o tempo do que está acontecendo lá, a mulher sai, joga milho para as galinhas, o cachorro atravessa, uma outra pessoa passa, sem a presença do artista por trás da câmera. O último trabalho de lá é de um artista libanês que se chama Ali Cherri, e está no plasma, também em duas televisões pequeninhas.

Esse é o trabalho do Adriano Costa, *Tapetes*, que inclusive foi um dos trabalhos vencedores do Videobrasil. São esses paninhos de chão expostos com um desenho meio formalista. Era para ficar solto pelo espaço expositivo, em alguns lugares, para criar uma espécie de despisto, se isso é uma obra ou não. Na configuração final, ficou ocupando uma área grande inteira, separada. Eu acho bacana o trabalho do Adriano, mas achei que essa forma de expor não favoreceu.

Tem um curador incrível de vídeo, que se chama John Hanhardt, e que foi um dos primeiros curadores a adquirir vídeos para coleções de museus. Tem um texto dele em que ele fala que, até uma certa hora, qualquer pessoa com um prego e um martelo e um mínimo de bom senso conseguia montar uma exposição. E, agora, não, porque precisa de um electricista e precisa de tomada. Eu preciso de uma pessoa que entenda de cabo...

Porque quando você começa a imaginar, você vai montar uma exposição, tem que ter electricista, tem que ter cabo. Antigamente era vídeo em VHS, vocês imaginam o que é isso? O vídeo batia no final, ele demorava um tempo para rebobinar, e a instalação saía do ar. Quando a gente vê hoje, por exemplo, Christian Marclay, *The Clock*, é um filme que dura 24 horas, e que é só de gente olhando hora, então o cara ficou um tempão pesquisando filme, procurando filme assim... “11h20, temos que fugir.” “Nossa, mas são 11h25!” Os relógios todos, em 24 horas, o que cria uma espécie de narrativa. Isso só é possível fazer, porque agora tem o HD. É sério.

A gente fica pensando na arte como uma coisa conceitual, mas ela tem a ver com a materialidade, tem a ver com os dispositivos também. Então, esse tanto de trabalho que dura 24 horas, essas instalações superlongas, com muita imagem, são possíveis por causa de um modo de acumular as imagens que a gente tem agora.

Bom, o que quero dizer, para a gente abrir para a conversa – queria muito ouvir opiniões, palpites, tudo, críticas –, é: eu acho que essa permeabilidade existe, sim, acho que tem uma permeabilidade incrível da imagem em movimento com o circuito da arte, com os espaços expositivos da arte.

Agora, é uma permeabilidade que tem que ser olhada pelos esquemas históricos, pelas situações de limite e pelas inúmeras passagens, é cheio de complexidade isso aí.

Então, vamos abrir para uma conversa. Quem vai perguntar primeiro?

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu não queria perguntar, eu queria comentar. Achei muito interessante que, na última palestra, você tenha tocado num assunto que foi ressaltado de forma brilhante na primeira palestra, do Stéphane Huchet, que tem a ver com essa situação do passado. Parece que estamos nos preparando para inventar um novo modo de passado, que se ajuste às nossas urgências e às nossas necessidades.

O Stéphane Huchet trouxe uma obra do Jeff Wall, e ele imediatamente se remeteu a uma pintura do Delacroix; é uma fotografia em que aparece um quarto completamente revirado, como se tivesse havido uma explosão, com um pequeno detalhe: em cima de um móvel, existe uma bailarina de porcelana *art déco*, intacta, na ponta do pé, criando uma tensão extremamente interessante.

Depois houve toda uma discussão pelo fato de esse caos ter sido estudado. E o Stéphane, como historiador da arte, trabalha com essa dimensão da ressonância. Então, no caso, o que ele trouxe foi uma pintura do Delacroix, que é *A morte de Sardanapalo*, que também trabalha essa questão do caos material, e aí ele lembrou um conceito que ressoou em mim, que é o de retropectiva – utilizado pela Catherine David naquela célebre e histórica documenta. O comentário do Stéphane é, obviamente, de que não poderíamos reconhecer a pintura do Delacroix como uma antevisão do que o Jeff Wall faria; pelo contrário, focalizando o ponto de erupção no presente, quanto mais esse ponto for generoso, mais capacidade nós teremos de fazer essa retropectiva e reconhecer, no passado, momentos interessantes, com possibilidades de ressonância com o momento presente.

Eu achei isso superinteressante, e você traz essa questão do passado, fechando o ciclo; ele abrindo e você fechando. Acho essa questão do passado muito interessante, e o fato de você trazê-la reafirma em mim uma real necessidade de trabalhar mais profundamente e verticalizar essa questão. Outro ponto é com relação à artemídia, eu acho fabuloso ouvir você se posicionar dessa maneira, de uma forma sincera, clara e objetiva, porque de fato é isso que acontece. Esse grupo da artemídia, inclusive, está fazendo consideráveis estragos na Escola de Belas Artes, por exemplo, e no meio acadêmico, porque mais que um pequeno grupo, está se tornando um grupo de lobby, manipulando poderes acadêmicos, e chamando de *arte* situações que nos colocam como ratinhos de laboratório.

EDUARDO DE JESUS: É, eu sou superligado na artemídia, e acho que ela tem as questões típicas dela. Agora, historicamente, também há que se conseguir compreender isso, a própria história da arte também tem que dar conta disso. Isso já não é tão novo mais, o Rauschenberg fez experimentos em arte-tecnologia em 1968. Ele e outros, nesse centro que tinha em Nova York,

chamava EAT (Experiments in Art and Technology). Tem uns que são da artemídia, os mídia-artistas *hardcore* (expressão que alguns críticos usam), e têm aqueles outros que são globalizados, que não são tão pesados, e aí fica uma tensão entre eles o tempo inteiro, e isso eu acho bem complicado.

Você pensa assim: o Cory Arcangel, artista americano, trabalha no campo da artemídia *também*. Na verdade, o meu posicionamento em relação à artemídia é que eu já vi isso acontecendo com o vídeo. Teve uma Bienal em que o vídeo era um anexo, em 1994, a 22ª Bienal de São Paulo. Eles fizeram uma bolha inflável e colocaram todas as videoinstalações nela, inclusive algumas importantíssimas; tinha o Gary Hill, o *White Devil*, do Paul Garrin, que era uma instalação interativa incrível.

Então, tinha a arte e tinha o vídeo. E outra coisa – isso é uma primeira questão, porque a gente está totalmente dentro do circuito da arte agora, e não tem mais ‘videoartista’. Eu me lembro de videoartistas falando comigo nos anos 1980, eu era bem jovem, estava começando quando tudo começou, e os caras falavam assim: “Artista tem galeria, videoartista tem distribuidora”. Isso ficou no passado, não faz mais sentido.

E outra questão: quando esses meninos que nasceram agora, como a minha filha Alice, que tem onze meses, quando eles tiverem vinte anos, será que, para eles, vai fazer diferença se eu estou trabalhando com *software* ou se eu estou pintando ou fazendo fotografia?

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Eu acho interessante você saber um pouco sobre a história da pintura, e de como a técnica se desenvolveu. Agora, isso justificaria você ainda manter esses pequenos currais? Porque a linguagem, ela é universal, a expressão, a expressão poética, a urgência de se expressar, ela é humana, e nós sabemos que, para isso, não existe compartimento suficiente. Eu vejo isso como bastante sintomático.

EDUARDO DE JESUS: Acho que o próprio circuito já começou a dar conta disso. Tem uma produção ligada à tecnologia de alto nível e que está totalmente inserida no circuito da arte, que pode ficar perto de uma pintura que vai ter um diálogo legal, como o Rafael Lozano, o canadense-mexicano, a obra dele era o *Armazém de pulsações, Pulse Room*. Você chega numa coisa, tem cem lâmpadas incandescentes colocadas, piscando, cada uma numa frequência, e aí você encosta sua mão, o seu batimento cardíaco é transferido para a primeira lâmpada. Depois todas as lâmpadas apagam e a sua lâmpada vira a primeira lâmpada da sequência de cem lâmpadas. Então, quando você olha para a lâmpada, é o coração de todo mundo que passou ali, é muito bonito isso, não tem *software*, não tem bula.

O Cory Arcangel, eu acho que é outro assim. Quando ele pegou o cartucho do Super Mario Bros., abriu o cartucho, mexeu nele, e tirou tudo, menos o céu. Então fica o céu azul com as nuvens passando, mas sem nada acontecer, ficou o céu – um comentário do Magritte, em game. É uma operação supersimples, mas muito potente.

E eu vejo, assim, o Pablo Lobato daqui, a exposição que ele fez no Inimá, que ele ia exterminando os arquivos dele, são operações potentes no campo da artemídia. E, pouco a pouco, a própria geração de curadores também vai conseguir renovar e peneirar isso, porque o campo da artemídia tem umas peculiaridades. É muito experimental, e é legal pensar que é muito experimental, mas não dá para você montar exposição com isso, tem que pensar em outro formato.

Então, eu penso muito assim... Aqui na cidade, tem um espaço que é esse do [André] Mintz, da Aline x, e do [Pedro] Veneroso, o laboratório, Marginalia+lab, ali tem uma proposta legal. Não está no cubo branco, não tem *label* de arte, é uma experimentação, tem hora que é infiltrar na vida social, na intervenção mesmo, aí eu acho que tem coisas bacanas. Agora, por exemplo, esse lá, de São Paulo, FILE, Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas. Eu prefiro a Disneylândia. Interativo, assim *powerful*, essa coisa de jogo é muito melhor do que você ficar naquela coisa que não é nem uma coisa nem outra, mas é espaço expositivo.

No Prêmio Sérgio Motta deste ano, a construção da coisa quem dirigiu foi a Giselle Beiguelman, que está com essa ideia na cabeça. Se você olhar para o tipo de pessoa que ganhou lá, aponta para essas histórias, para uma pergunta, e eu acho que inevitavelmente daqui a uns vinte anos, alguém vai dizer: “Não, querido, isso aí você não pode mexer, porque isso aí não é material para arte”. “Mas como assim? Eu cresci com isso!” Tem uma geração que, daqui a vinte anos, vai produzir arte com os dispositivos comuns de agora, como vai ser? Os caras vão misturar pintura com... tudo.

E a gente vai ficar mais afundado nessa ideia em que eu tenho acreditado bastante, que é da Rosalind Krauss, que é essa ideia de uma condição pós-mídia: não se vai definir a natureza de um trabalho pelo suporte. Tem gente que fala assim: “Ah, se não for interativo, não serve”. Como assim? Acho o cúmulo da ignorância, qualquer pessoa que vira o olho para a pintura, é a mesma coisa que virar as costas para o cinema. Ignorância! Tudo que é do cinema, tudo que vem da pintura... Imagina você, como historiador, o Stéphane, quantas referências de pintura a pessoa não maneja? Eu realmente acho que esse negócio vai mudar. É estranho perceber isso, mas o cinema é a sétima arte, mas ele foi tirado da arte. Nas escolas, o departamento de cinema é longínquo do departamento de artes plásticas, não há nenhum diálogo.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Você reconhece isso como um fenômeno brasileiro ou como um fenômeno mundial, e você atribui isso a que tipo de interesse?

EDUARDO DE JESUS: Eu não sei dizer. Acho que é mundial. Pelo que eu ando lendo – há um crítico inglês, Mark Nash, curador que veio do cinema, e fala muito disso. Não sei, acho que é um fenômeno mundial, e é lastimável.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Como fingir que não se passou pelo Fellini, por Pasolini, Visconti, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa...?

EDUARDO DE JESUS: E será que isso não despertou nada na arte? Será que isso não fomentou outras formas de imaginário?

Olha para a pintura da Carol [Carolina Caliento]. Tem um diálogo, tem uma visualidade ali. O Pjota mesmo, lá do Videobrasil, é uma pintura que é toda contaminada. Essa do Rodrigo Bivar... Tem umas coisas que a história da arte esqueceu, por exemplo, o *Spiral Jetty*, do Robert Smithson. Quando ele fez, a galeria dele na época passou o filme um mês, ficou passando na sessão das duas, das quatro, seis, oito, durante um mês. Uma galeria fechou toda e virou um cineminha para passar um filme, e o filme não era um documentário. Quando você olha para aquele filme do *Spiral Jetty*, ele transcende a questão do documentário, e muito, tem muito mais cara de videoensaio, de um conceito mais contemporâneo, mais de agora, do que aquilo que as pessoas faziam na época. E é uma pena que o Smithson tenha morrido, porque ele certamente ia problematizar esse não lugar que é a galeria, esse *non-site*, como as obras dele diziam.

O Parreno, por exemplo, e o Douglas Gordon, quando fazem um filme, todo mundo conhece. Mas esses caras estão na galeria já há mais tempo. Eu acho que os artistas também querem, de uma forma bem legal, apagar o fogo com gasolina, ficar na galeria e fazer filme para passar no cinema também, e aqui a gente tem uns exemplos: o Karim Aïnouz é um, ele e o Marcelo Gomes já fizeram instalação que estava na Bienal, ele também faz fotografia... Tem o Cao, tem um monte.

AUDIÊNCIA: Eu vejo isso também, da separação entre as artes plásticas e o cinema acontecer, e sinto também que tem um tradicionalismo pesado na sala de cinema. Houve muita experimentação no audiovisual com várias materialidades, com vídeo, mas dentro da sala de cinema... Fico curioso sobre se alguém já fez alguma coisa diferente com a forma de projeção, se algum cinema foi proposto como uma performance, uma música ao vivo, se isso acontece, ou se o cinema está com uma forma muito tradicional.

EDUARDO DE JESUS: É uma pergunta muito boa. Historicamente, desde sempre teve essa ideia de mudar o modo de projeção. O Abel Gance, nos anos 1930, salvo engano, já projetava em três telas. Nos anos 1960, teve uma movimentação muito grande, porque, por exemplo, quando o vídeo foi descoberto, no começo dos anos 1960, demorou um pouquinho para ele se popularizar. Só quando apareceram as câmeras portáteis, em 1964, 65, é que se popularizou, e, mesmo assim, um projetor de vídeo que a gente está usando aqui agora era uma coisa supersofisticada, que pouca gente tinha.

O Nam June Paik, por exemplo, as primeiras produções dele não foram em vídeo, foram em película, porque não tinha jeito. Quando ele trabalhou com a televisão, foi com a televisão-televisão mesmo, era a televisão recebendo as ondas eletromagnéticas que geram a imagem e um ímã ali em cima, distorcendo. Não tinha gravação. Então demorou um pouco. Mas, nesse mesmo processo, muita gente já estava de olho nessa ideia, de um jeito de deslocar essa forma de assistir a um filme. Um bem conhecido é o Stan VanDerBeek. Nos arredores de Nova York, ele fez um domo, uma coisa redonda, e ele fazia performance com filme. Um que ele fazia, que era o mais conhecido, era o *Moving Movies*. Ele pegava os performers todos de roupa branca, e, com um projetor de Super-8, projetava no corpo deles, e eles ficavam andando. Isso é um movimento constante, que habitou a artemídia fortemente no começo, inclusive com a ideia do panorama. Isso de mudar o esquema de projeção parece que é o que movimentou tudo.

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Tem também um filme do John Waters que tinha cartela de cheiros.

EDUARDO DE JESUS: Cheiro! John Waters, esse que fez lá o *Pink Flamingos*, né? Um filme super *trash*, lá nos anos 1970... E vinha uma cartela de cheiro, que indicava “raspe”, aí você fazia assim com a unha e era tipo esgoto, merda, mau hálito, suor... você ficava sentindo o cheiro, porque cinema não tem cheiro. Isso é uma coisa que fez com que o passado ficasse limpo. É interessante a gente pensar isso. Os filmes de Roma...

Agora voltando à sua questão, sempre houve esse desejo de romper. E talvez a gente até possa pensar: essa volta do 3-D do *Avatar* para cá, acho que diz respeito também a isso, porque como o modo de consumir audiovisual domesticamente ficou muito bom – você é jovem, você nem deve lembrar isso, mas a gente via filme em VHS. Quando a gente pensa agora em ter um *home theater* incrível com um *blu-ray*, com som *surround*. É muita qualidade de imagem para ter dentro de casa. Isso afasta as pessoas do cinema. Então a estratégia foi o 3-D, para fazer com que mudasse o modo de exibição, tem muita coisa nesse meio.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Edu, você não acha que a onda de cineclubes nos anos 1970 teve a ver um pouco com isso, de alguma maneira?

EDUARDO DE JESUS: Tem a ver com isso, fortemente.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Em Paris, fui a uma sessão que é muito famosa. Um dia da semana que as pessoas vão, é como um *drive-in* sem carro, as pessoas pegam umas cadeirinhas de armar e montam num gramado enorme, e na frente tem uma puta tela.

EDUARDO DE JESUS: Isso aqui para a gente é bem pouco comum, na Europa é bem comum, assim: cine na piscina... Em São Paulo e no Rio, tem essa coisa de fazer essas projeções ao ar livre, mas é um negócio que não é desprezioso como é essa que o Marcos Hill falou, ou o cine na piscina.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Em Veneza também, eles armam umas estruturas efêmeras, como se fosse um circo, e, no centro, uma tela, ao ar livre também, no verão italiano.

EDUARDO DE JESUS: Aqui a gente precisava fazer isso. Eu sinto que a sala Humberto Mauro parece um oásis no meio dessa paisagem trágica que a gente está vendo no cinema em Belo Horizonte. Porque tudo virou *mega, plus*. Incrível.

E, para passar no shopping center, a gente vê filme de shopping center. Desculpe, eu tenho o maior carinho pelo Belas Artes, mas ele está absolutamente sucateado, as cadeiras são ruins, o banheiro é péssimo, a projeção é ruim, não tem um mínimo de elegância. Então o filme acaba, você ainda está naquele... “Nossa, que filme!” Aí, acende a luz, você diz: “Nossa! Queimou minha retina, cortou a minha onda”. Você está ali todo envolvido no filme ainda, nem ir subindo a luz aos pouquinhos? No shopping center, eu já vi o Cao falando isso numa entrevista: quando o filme termina, ele fica em você, e você tem que sair do cinema e andar na rua, aí sai do cinema e cai num shopping, parece que o filme não continua. Shopping center é um lugar muito chato, feito para comprar.

Essa pergunta sua é muito boa, isso é uma coisa que a gente gosta muito de ver. Saudades da Mônica Cerqueira, do Cine Humberto Mauro, do Savassi Cineclub e do Cine Imaginário. Eram outras propostas de cinema. Agora, para mim, de cinema, nesta cidade, só a Sala Humberto Mauro, infelizmente.

AUDIÊNCIA (FABIOLA MOULIN): Acho que tem uma questão que merece um olhar mais aprofundado, que é sobre essa produção de audiovisual. Porque eu acho

que é essa ideia da imagem do audiovisual, que não é exatamente imagem em movimento, é o *slide*, chega no espaço expositivo... há experiências no final dos anos 1960, início dos anos 70, que talvez ainda tenham muito a revelar.

Tem uma experiência que eu acho que é muito significativa, um trabalho do Frederico Moraes, que é *A nova crítica*. Ele faz um comentário crítico sobre as inserções ideológicas dos filmes através de um audiovisual. Fazer isso usando o audiovisual como linguagem, eu acho que é algo que merece ser visto.

EDUARDO DE JESUS: Eu também acho; eu não conheço o Frederico pessoalmente, queria muito conhecê-lo e conversar com ele sobre isso. Porque o texto dele no livro da Glória Ferreira e algumas coisas que eu fiquei caçando dele, sobre esse aspecto do audiovisual, são muito importantes. Acho que foi uma entrada, não muito pacífica – porque tinha aquele trambolho lá, dos projetores todos, eles faziam barulho, do projetor trocando o *slide*.

Pelo livro da Glória, a organização desses quatro textos – a expoprojeção, depois o Frederico com os audiovisuais, o Plaza e depois a videoarte do Zanini –, não se tinha certeza nem da palavra ‘audiovisual’, hoje em dia a gente chama de audiovisual até para fugir do suporte, e inevitavelmente tem essa conexão com o passado. Um dia eu estava em uma conversa como essa, e usei a expressão ‘audiovisual’, tipo ‘a produção audiovisual contemporânea’, e uma pessoa da plateia levantou essa questão, falou: “Mas quando você fala em audiovisual, você está falando disso agora ou daquele do passado?” Engraçado que aquilo é do passado, mas parece que fala de agora. Porque eles não falavam *slide*, diapositivo ou projeção de *slide*, eles falavam *audiovisual*, e parece que já estava antenado com tudo que ia acontecer de não ter uma especificidade do suporte.

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Inclusive aqui, em Belo Horizonte, nos anos 1970, houve uma produção considerável de audiovisuais, da Beatriz Dantas, que foi minha colega, professora lá na escola de Belas Artes. O Paulo Zanini escreve o texto dele, dos anos 1970, sobre aquela famosa ‘História da arte no Brasil’, e ele cita todos os produtores de audiovisual, e dá especial atenção ao núcleo Belo Horizonte. E acho que quase ninguém aqui já passou por uma experiência estética de assistir a um audiovisual.

EDUARDO DE JESUS: Eu só vi uma única vez, é incrível!

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): É incrível e emocionante, imersivo. Eles desenvolveram um dispositivo de diluir uma imagem na outra, com altíssima qualidade sonora, com locutores profissionais, que falavam um português superbonito de se ouvir, com textos poéticos...

EDUARDO DE JESUS: É, falando isso aí, estou olhando para a cara dessa moçada aqui, isso era uma loucura de pensar – com gravador de fita cassete, com projetor de *slides*!

AUDIÊNCIA (MARCOS HILL): Valeria a pena organizar uma mostra de audiovisual, seria bacaníssimo.

AUDIÊNCIA (MARCO PAULO ROLLA): Eu morei na Europa, no período de 1998 a 2000, mais ou menos, e, nesse período, eu vi um retorno enorme disso... projetor de *slides*, com sensor de *timing*... Tem muita coisa. Inclusive o Ulay, o ex-marido da Marina, tem trabalhos audiovisuais. E outros artistas. Existe uma série de novos equipamentos, nesse sentido, sendo produzidos com tecnologia de *timer*, de precisão, e existe uma nova produção nesse sentido.

AUDIÊNCIA (FABIOLA MOULIN): E uma parte dessa produção que o Marcos Hill comentou, Beatriz Dantas e Maurício Andrés...

[Fim gravação - sem registro da fração final da palestra.]



RESIDÊNCIAS > EXPOSIÇÕES



LOGO **VERMELHO**
END / ADDRESS RUA MINAS GERAIS - 339 - CEP:01224-010 - HIGIENÓPOLIS - SÃO PAULO - BRASIL
TEL / PHONE 55 11 3138-1328
WEB WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR

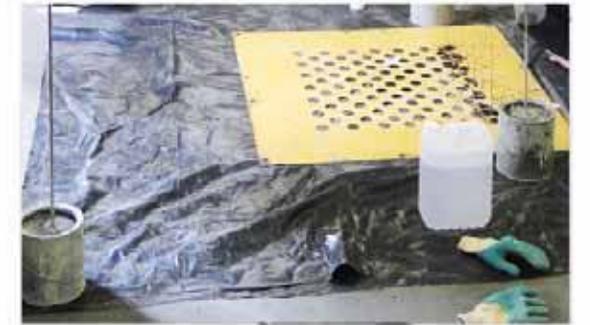
EXPOSIÇÃO / EXHIBITION **CA-BRA**
ARTISTA / ARTIST DENISE AGUILAR HUEZO (EL SALVADOR), JULISSA MONCADA E ALEJANDRO FLORES (NICARÁGUA), JAVIER CALVO E FABRIZIO ARRIETA (COSTA RICA), CAROLINA CALIENTO, GUILHERME PETERS E FERNANDO PIRATA (SP, BRASIL), MARC DAVI, INÁCIO RIBEIRO MARIANI, RAQUEL VERSIEUX E SARA LAMBRANHO (BH, BRASIL).

LOCAL / LOCAL SALA 3

ABERTURA / OPENING 04.11.2011 / 20H

DURAÇÃO / PERIOD 05 - 19.11.2011

A EXPOSIÇÃO CA-BRA INTEGRA O PROJETO "CONVERSAS" REALIZADO PELO CEIA, ESPIRA LA ESPORA E PELA FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO, EM 2011.



Vistas exposição São Paulo
(Galeria Vermelho)

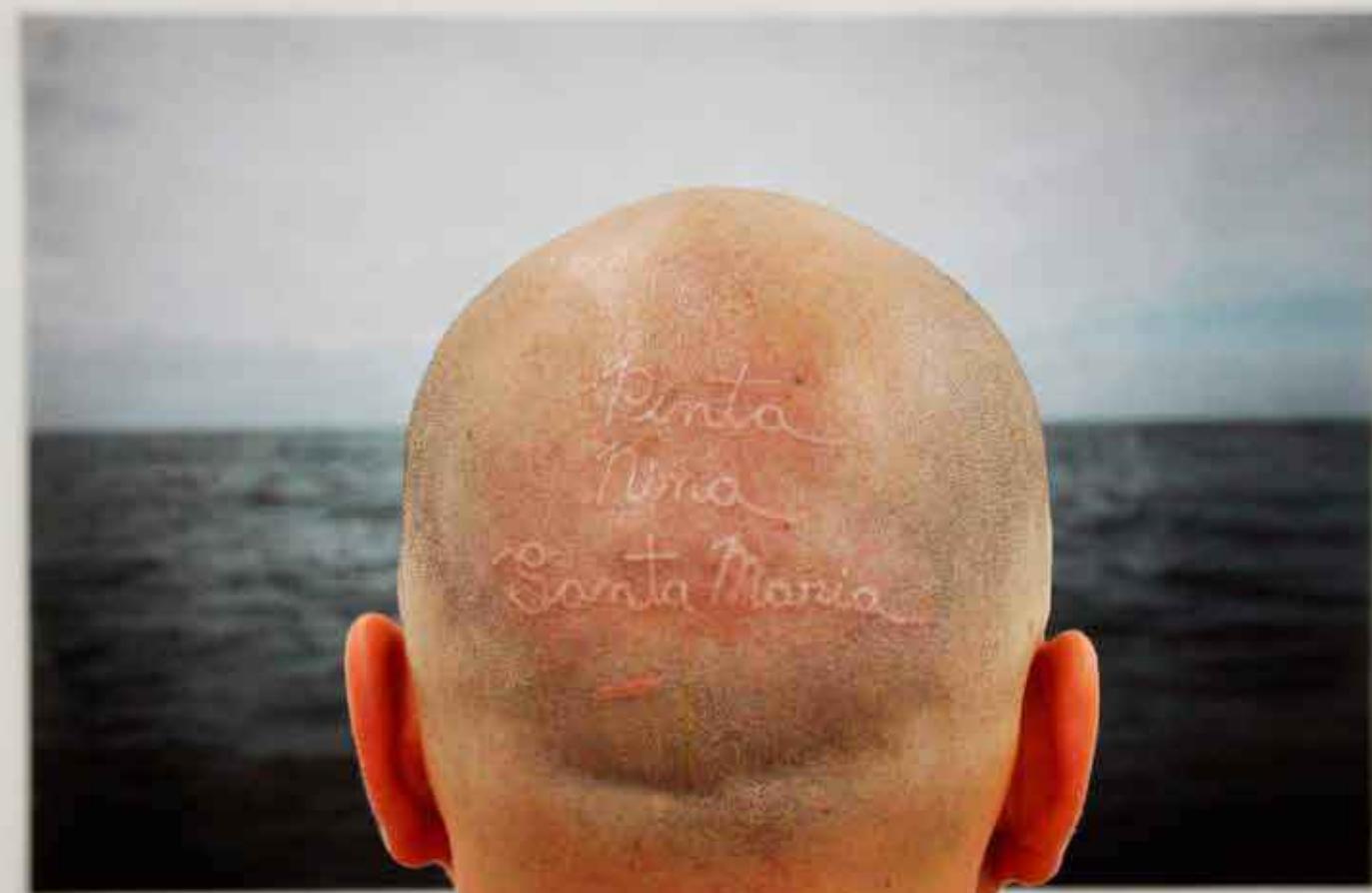




[Título não informado] | JULISSA MONCADA LÓPEZ
2011



Tres calaveras | JAVIER CALVO
Fotoperformance e áudio, 70 x 105 cm
2011





Sem título | DENISE HUEZO
Três dípticos, colagem
(Dimensões não informadas)
2012



Gruta: exercício auto-intitulado | RAQUEL VERSIEUX
Instalação; chapa metálica, cimento, resina, madeira
e fotografia (36 x 28 cm, jato de tinta sobre papel de
algodão); 120 x 110 x 110 cm
2011



Sem título (detalhes) | ALEJANDRO FLORES
Desenho transferido por papel carbono sobre papel
Triptico, 24 x 42 polegadas
2011

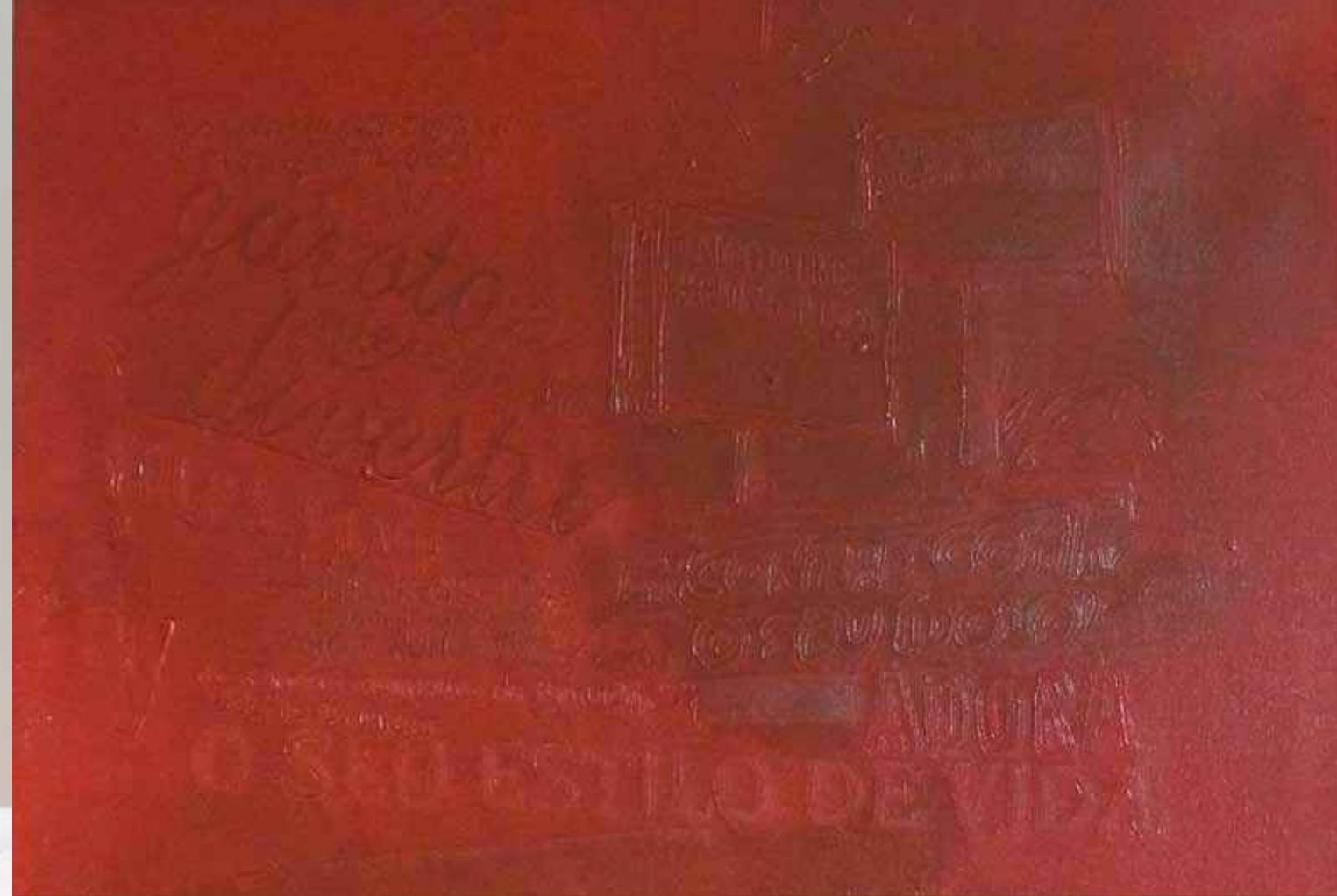
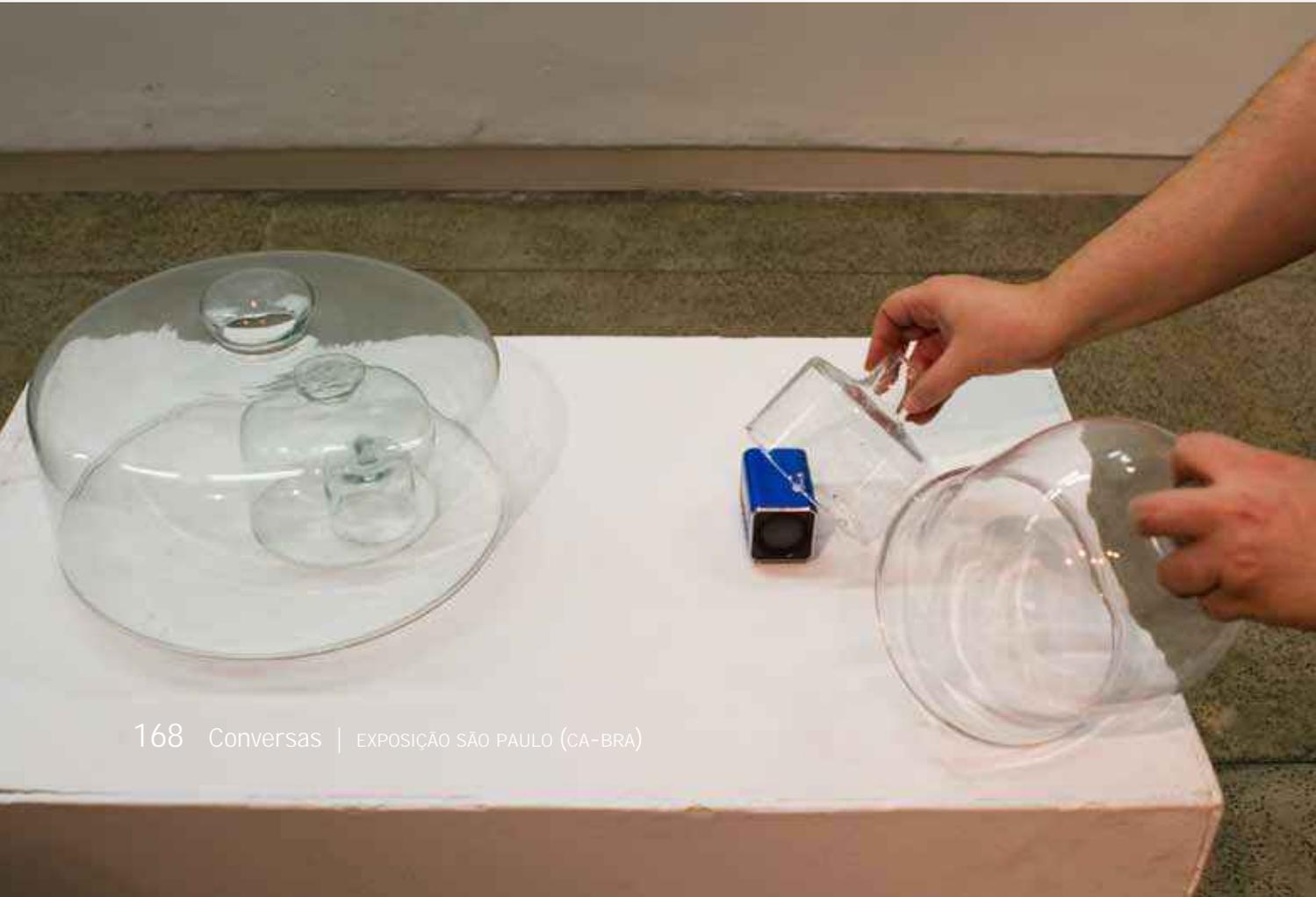


166 Conversas | EXPOSIÇÃO SÃO PAULO (CA-BRA)



167

Sol ocluso - Estudos sobre o silêncio,
número 1 | MARC DAVI
Ação, instalação + áudio
2011
[Fotos:Luíza Palhares]



Anúncio I e Anúncio II (detalhes) | CAROLINA CALIENTO
Tinta acrílica sobre tela
80 x 80 cm cada
2011

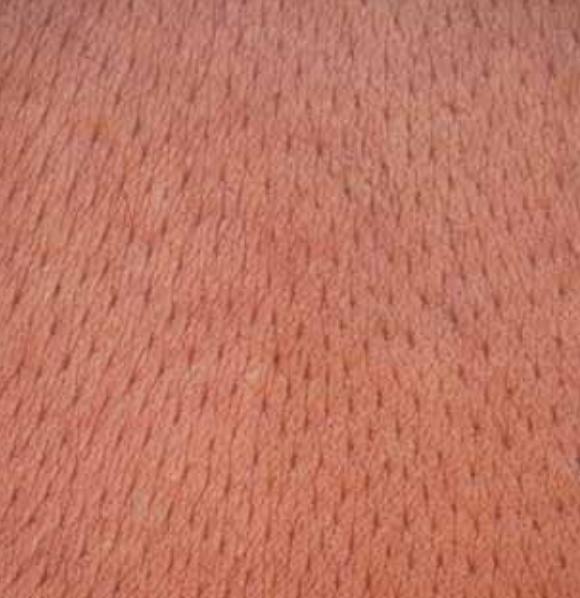


Alguns centímetros de matéria atmosférica inspirados,
expelidos e digitalizados | INÁCIO MARIANI
Duas fotografias montadas em moldura caixote com vidro
66 x 93 x 5 cm cada
2011

Bandeira #3 e Bandeira #2, da série Semi-Finais | FERNANDO PIRATA
Fragmentos de tecido costurados, 160 x 70 cm cada
2011



Eu odeio tinta acrílica (detalhe) | CAROLINA CALIENTO
Óleo e colagem sobre tela
40 x 80 cm cada
2011



Degradación | JAVIER CALVO
Fotografía impressa em tela, 250 x 80 cm
2011

La historia sin fin | FABRIZIO ARRIETA
 Acrílico sobre 18 páginas de livro,
 políptico 45 x 158 cm
 2011



CONTRADIÇÕES URBANAS

USA | 1990 | cor | 39"
 Direção: Dierksa Sergio Piva

Condomínio Selva de Pedra, Cidade São Sebastião, both in the fancy Leblon area, traditional bairro do Catumbi, solace, organizations and contradictions.

Selva de Pedra condominium, Cidade São Sebastião, both in the fancy Leblon area, the traditional Catumbi neighborhood, solace, organizations and contradictions.

CINE HUMBERTO MAURO 19 NOV 19H30



DONT LOOK BACK

USA | 1967 | p&b | 95"
 Direção: Director D. A. Pennebaker
 Fotografia: Photography D. A. Pennebaker
 Montagem: Editing D. A. Pennebaker
 Som: Sound Joris Allé
 Produção: Production Albert Ginsman, John Court, Leacock/Pennebaker, Inc.
 Contato: Contact www.gulfstream.com

Dont look back foi filmado durante uma turnê de Bob Dylan na Inglaterra, no primavera de 1965. Mais do que uma obra extraordinária, trata-se um retrato íntimo de um dos compositores mais influentes de nossos tempos. Bob Dylan é mais do que o cantor de folk impoado pela indústria fonográfica, mas do que o compositor cuja poesia é a única de que muitas de nós se lembram. Suas palavras são sublimes, seu estilo constantemente mutante e sua ascensão à publicidade, obscura. E ainda assim ele segue sendo uma das vozes mais influentes de nossos tempos.

Dont Look Back was filmed during a three week concert tour of England in the Spring of 1965. More than a work of an extraordinary cinema man, Dont Look Back is an intimate portrait of one of the most influential songwriters of our times. Bob Dylan is more than the folk singer courted by the record industry, more than the song writer whose poetry is the only kind many of us remember. His words are sublimely his style constantly changing and his ascent to publicity obscure, yet he remains the influential voice of our times.

CINE HUMBERTO MAURO 28 NOV 21H



THE CHAIR

USA | 1963 | p&b | 89"
 Direção: Director Robert Drew
 Fotografia: Photography Richard Leacock
 Produção: Production Robert Drew
 Contato: Contact www.dhr.comunicacao.net

A luta de Louis Nizer para salvar Paul Crump da cadeira elétrica.

The fight by Louis Nizer to save Paul Crump from the electric chair.

CINE HUMBERTO MAURO 26 NOV 15H



PORTRAIT OF JASON

USA | 1967 | p&b | 89"
 Direção: Director Minko Clevie
 Fotografia: Photography Jon Saperstein
 Montagem: Editing Shelby Clarke
 Produção: Production Shelby Clarke
 Contato: Contact khr_01@earthlink.net

Filmada com Jason Holliday, também conhecido como Jason Flynn, garoto de programa que viveu em um estilo de vida e se tornou famoso por sua performance a noite de um homem disfarçado e vestido como o que é um garoto de Austin e dos anos 1960.

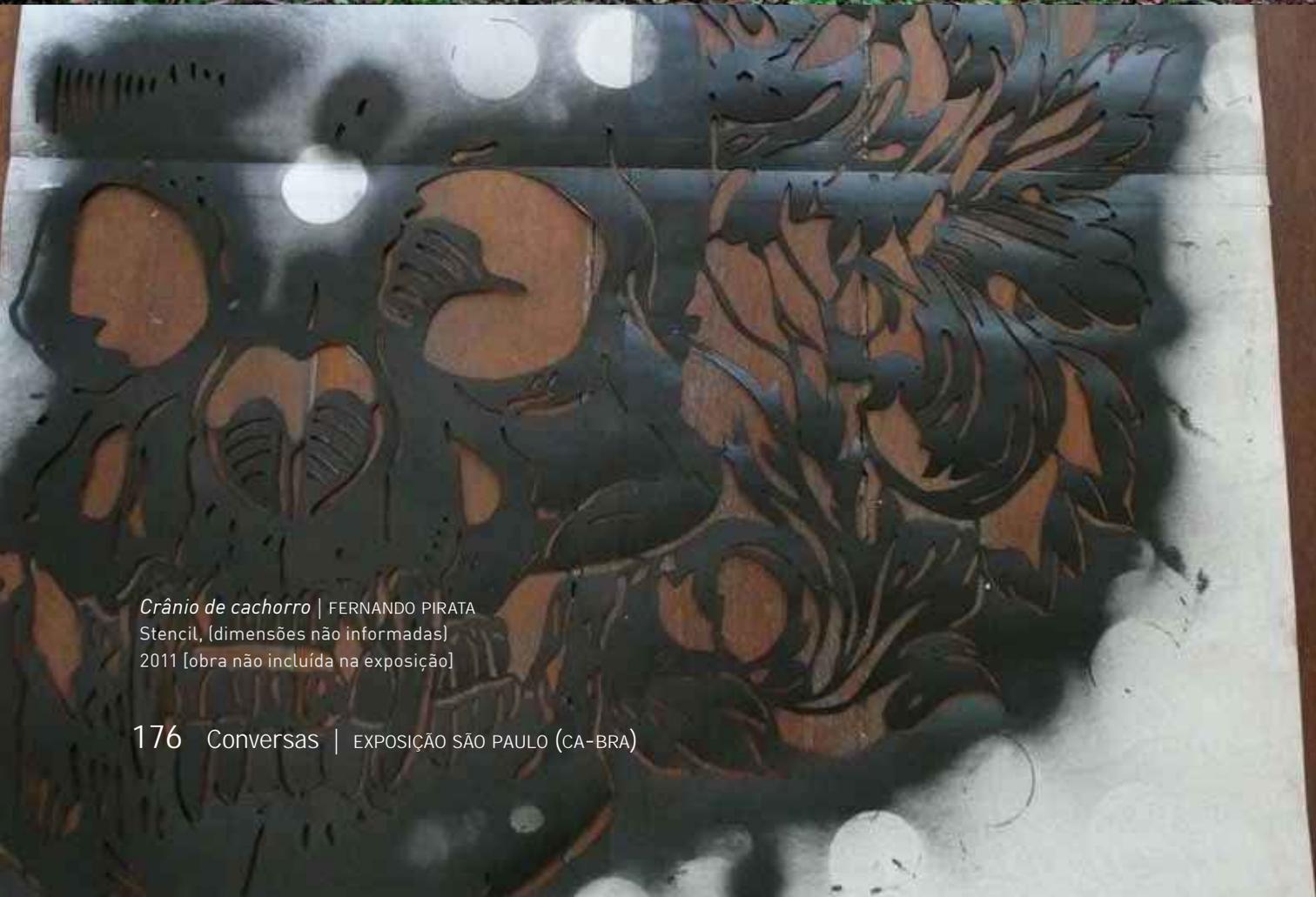
Filmmed with Jason Holliday aka Jason Flynn, known for, would be relevant performance and self proclaimed being getting out there got-wild and got-wild, star of what is now his in his culture and got in 1960s America.

CINE HUMBERTO MAURO 24 NOV 18H





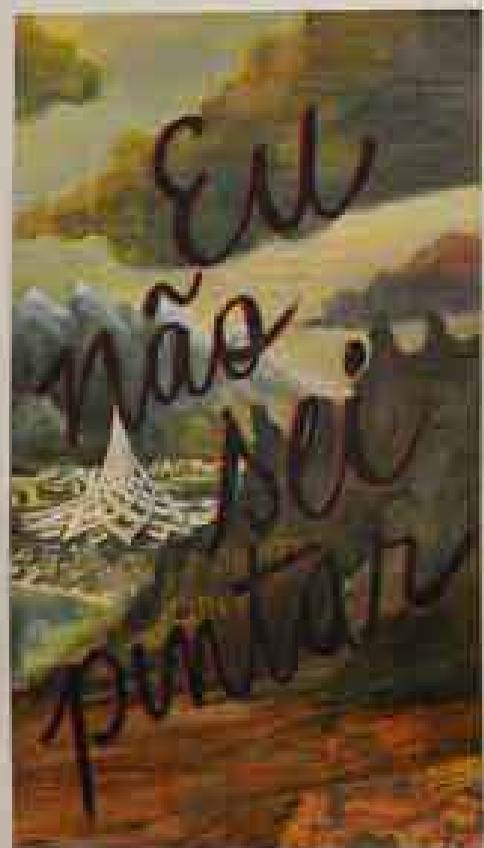
1/2 ambiente | SARA LAMBRANHO
Vídeo, 2'32"
2011



Crânio de cachorro | FERNANDO PIRATA
Stencil, [dimensões não informadas]
2011 [obra não incluída na exposição]

[Título não informado] | GUILHERME PETERS
Vídeo
2011-12





CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte) e Fundação Clóvis Salgado apresentam



Conversas

(exposição Ipatinga)

CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte) e Fundação Clóvis Salgado apresentam



Conversas

(exposição Belo Horizonte)

CEIA 10 anos Conversas

O CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte – e a Fundação Clóvis Salgado convidam para a exposição do Projeto Conversas.

A exposição, comemorativa dos dez anos de atividades do CEIA, reúne obras de artistas selecionados para a Residência Artística CEIA / Fundação Clóvis Salgado e de artistas convidados para a Residência CA-BRA.

Residência CEIA / Fundação Clóvis Salgado:

ESTANDELAU DOS PASSOS + LUCAS CARVALHO + MARIANA ROCHA

Residência CA-BRA:

INÁCIO MARIANI + MARC DAVI + RAQUEL VERSIEUX + SARA LAMBRANHO

Período: 24 de janeiro a 3 de março de 2012

Horário: terça a sábado, das 10h às 21h

Local: Galeria Hideo Kobayashi | Centro Cultural Usiminas
(Av. Pedro Linhares Gomes, 3900, Shopping do Vale do Aço
Bairro Industrial – Ipatinga, MG)

Informações: (31) 3829 9654 | (31) 8673 3296 | www.ceia.art.br

Curadoria: Marco Paulo Rolla e Marcos Hill
Assistência de curadoria: Marcel Diogo
Coordenação de produção executiva: Patricia Matos
Fotografia: Alex Lindolfo
Arte gráfica: Viviane Avelar Gandra

IMPRESSO

CEIA 10 anos Conversas

O CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte – e a Fundação Clóvis Salgado convidam para a exposição do Projeto Conversas.

A mostra, comemorativa dos dez anos do CEIA, reúne obras dos artistas selecionados para a Residência CEIA / Fundação Clóvis Salgado (realizada ao longo do segundo semestre de 2011, no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, em Belo Horizonte).

Artistas selecionados | Residência CEIA / Fundação Clóvis Salgado:

ESTANDELAU + LUCAS CARVALHO + MARIANA ROCHA

Abertura: 13 de março de 2012, às 20h

Período: 14 de março a 29 de abril de 2012

Horário: terça a sábado, das 9h30 às 21h; domingo, das 16h às 21h

Local: Centro de Arte Contemporânea e Fotografia,
Fundação Clóvis Salgado
(Av. Afonso Pena, 737 – Centro, Belo Horizonte, MG)

Informações: (31) 3222 6917 | ceia.art.br | fcs.mg.gov.br

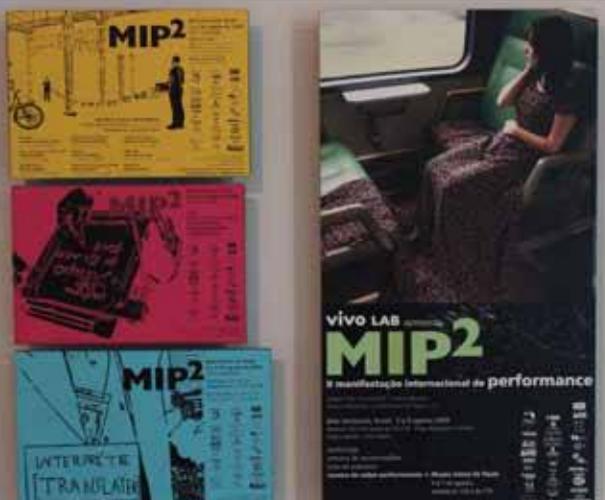
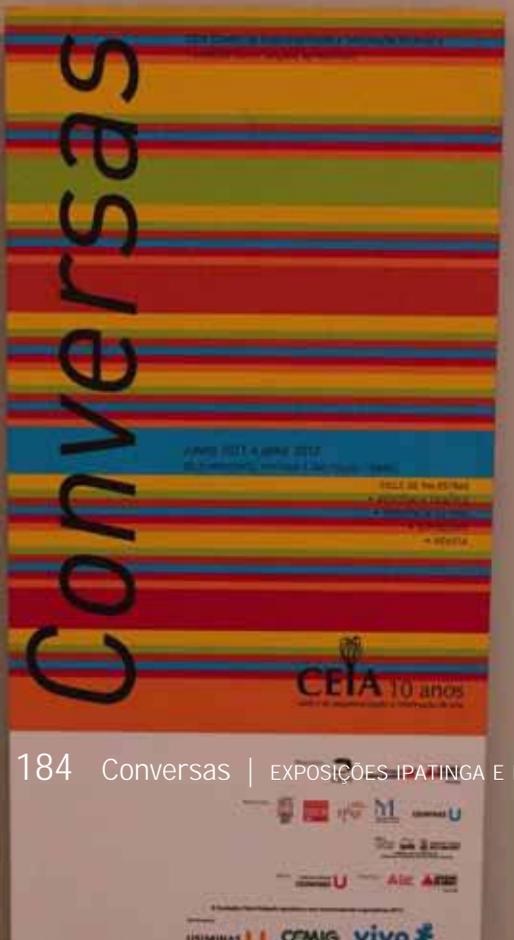
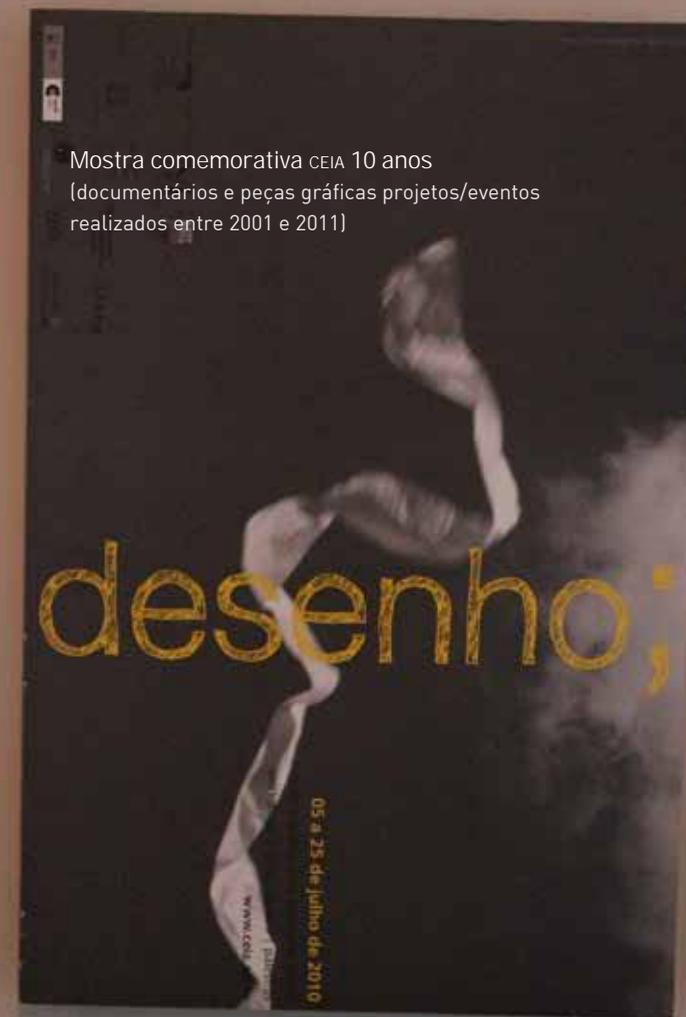
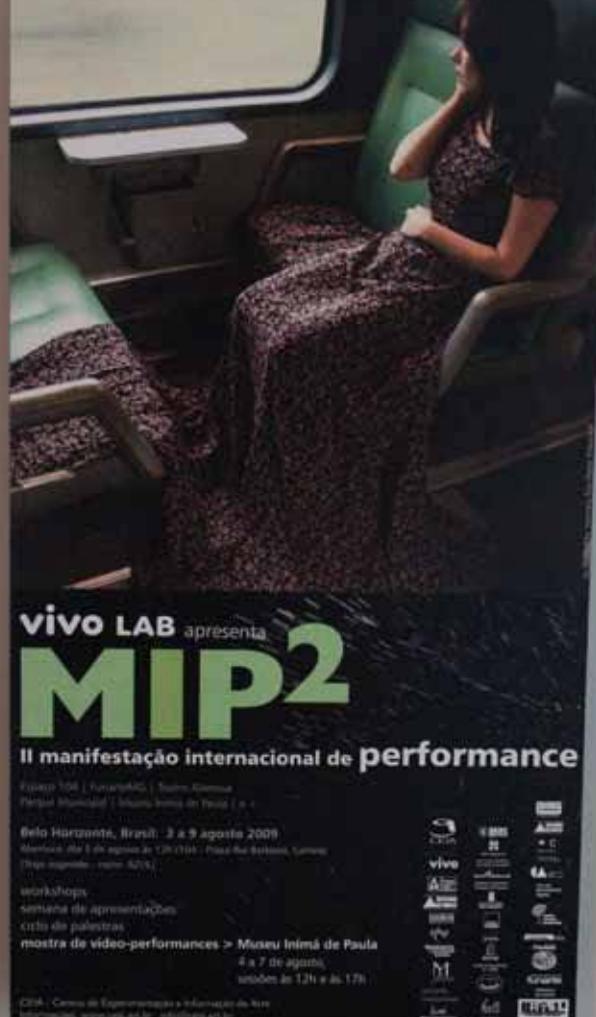
Educativo permanente – agendamento para grupos:
Informações: (31) 3236 7322 / (31) 3236 7389
De segunda a sexta, das 9h30 às 12h30 e das 14h às 17h

IMPRESSO



Vistas exposição Belo Horizonte
(Centro de Arte Contemporânea e
Fotografia da Fundação Clóvis Salgado)







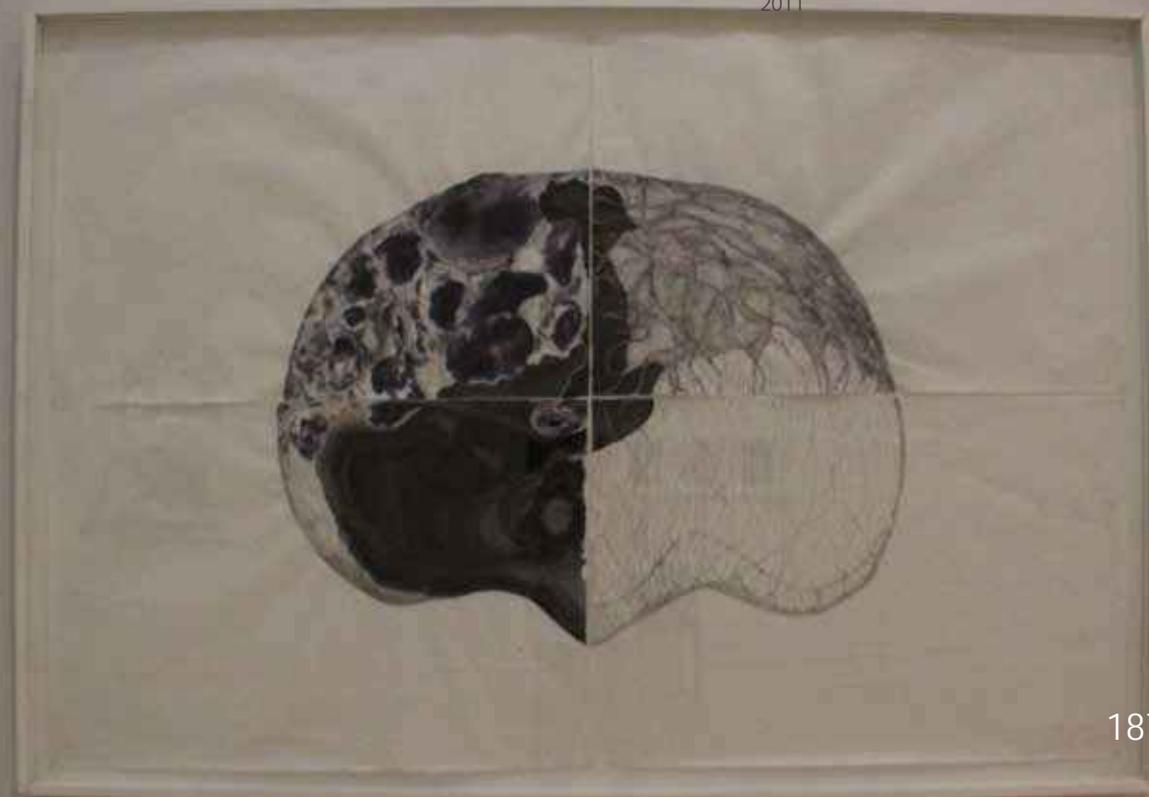
Mostra comemorativa CEIA 10 anos
 (documentários e peças gráficas projetos/eventos realizados entre 2001 e 2010)



Sem título | MARIANA ROCHA
 Aquarelas, desenhos; 26 x 32 cm cada
 2012

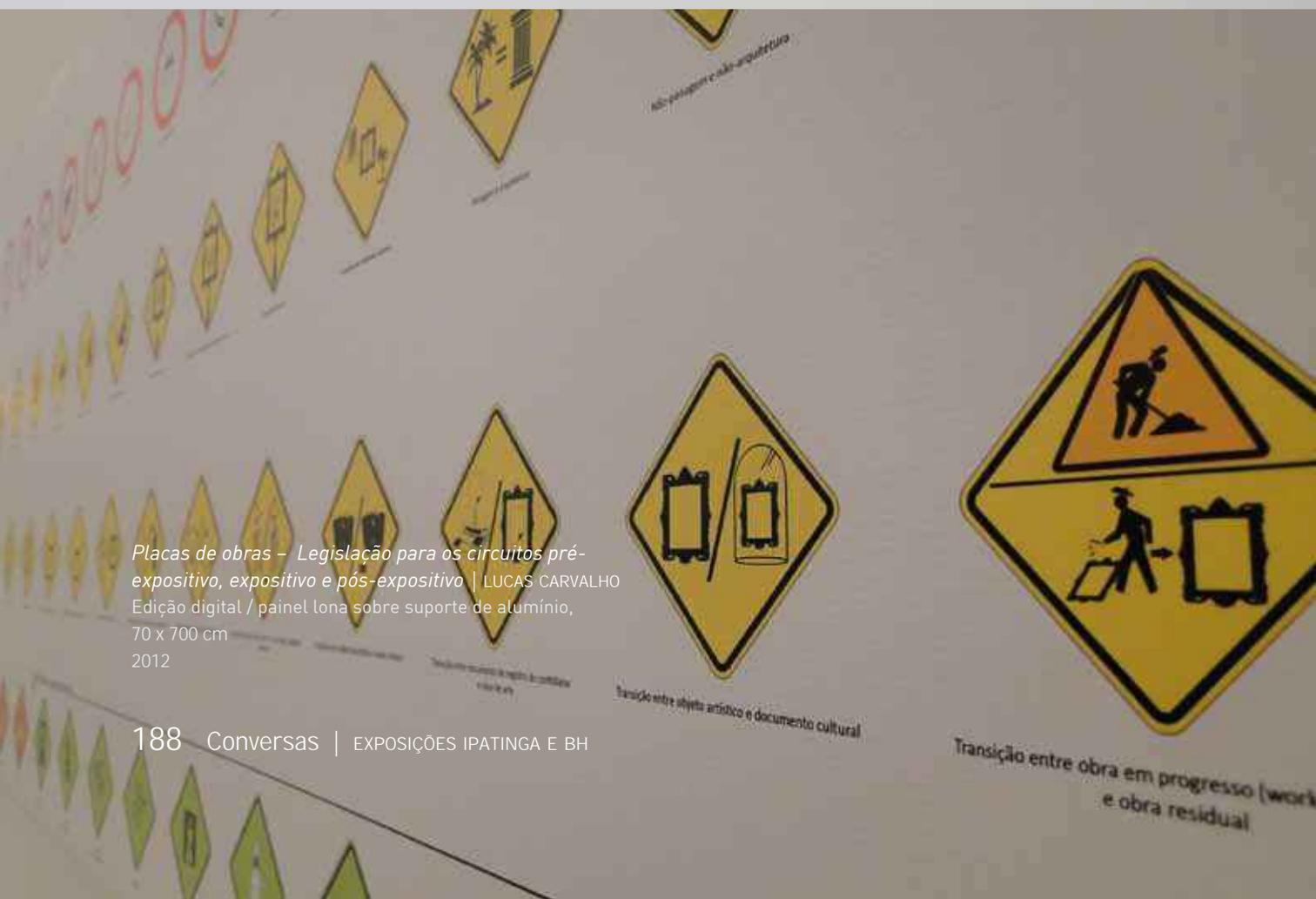


Sem título | MARIANA ROCHA
 Três aquarelas sobre cartas de manobra náutica
 2012



Preparação para Ling Chi IV | MARIANA ROCHA
 Aquarela sobre papel de arroz, 210 x 160 cm
 2011

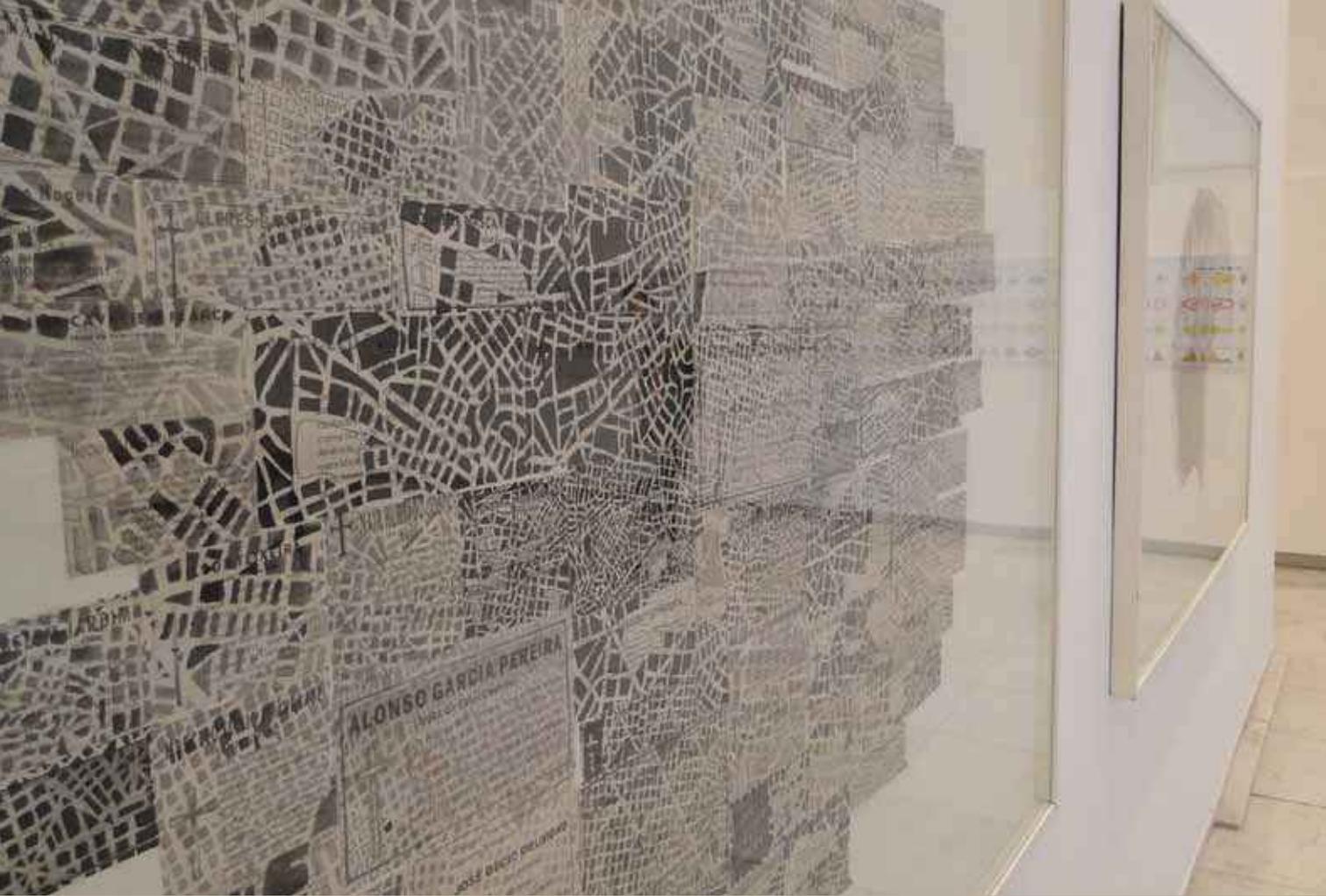
Legislação para os circuitos pré-expositivo, expositivo e pós-expositivo



Placas de obras – Legislação para os circuitos pré-expositivo, expositivo e pós-expositivo | LUCAS CARVALHO
Edição digital / painel lona sobre suporte de alumínio,
70 x 700 cm
2012



Manual pictórico | LUCAS CARVALHO
Instalação interativa, dimensões
variáveis expansivamente
2012



Toda distância ou nenhuma | MARIANA ROCHA
Aquarela sobre obituários, 230 x 170 cm
2012



Um e quatro extintores | LUCAS CARVALHO
Instalação
2012

Extintor (6). [Do lat. Extinctore.] Adj. 1. Que extingue. S.m. 1. Recipiente cilíndrico de metal, de capacidade variável, que contém, sob pressão, um produto próprio para extinguir incêndios, e que é colocado, geralmente, em locais estratégicos de edifícios e casas; 2. Recipiente cilíndrico de metal, de capacidade variável, que contém, sob pressão, um produto próprio para extinguir incêndios de pequenas proporções; 3. Dispositivo para combater o fogo, portátil de segurança, com conteúdo capaz de dissipar o fogo, que é empregado na contenção do alastramento de labaredas de pequeno porte; 4. Equipamento emergencial cujo intuito é o de apagar focos de incêndio e que deve ser colocado em locais acessíveis para que possa ser rapidamente localizado e utilizado numa situação de perigo; 5. Instrumento capaz de conter o potencial para eliminar princípios de incêndio; 6. Objeto que porta um agente capaz de alterar a química comburitiva de uma queimada, impedindo o fogo de se propagar e cessando o fogo; 7. Aparelho que deve ser aplicado à parede, ou colocado no chão, em locais visíveis e que carrega certo conteúdo químico cujo objetivo é impedir o alastramento e apagar incêndios, agindo como um instrumento de segurança para situações de emergência; 8. Dispensador de matéria anti-chamas empregado para apagar erupções fósforas que estejam fora do controle; etc.





Co-Criação | INÁCIO MARIANI

Nove fotografias montadas em moldura caixote com vidro
41 x 34 x 4 cm cada
2011



Disjecta | MARIANA ROCHA

Mesa preta com ossos cobertos de betume e cinco desenhos sobre papel carbono, desenhos 32 x 40 cada, mesa com ossos aprox. 40 x 90 x 40 cm
2012



Sem título | MARIANA ROCHA

Fotografia, 70 x 50 cm cada
2012



Quatro dimensões de paisagem | RAQUEL VERSIEUX

Ação (três dias) e instalação; mesas:
27 x 41 x 27 cm, 35 x 51 x 35 cm e 50 x 76 x 50 cm;
instalação: 5 x 6 x 3 m
2012





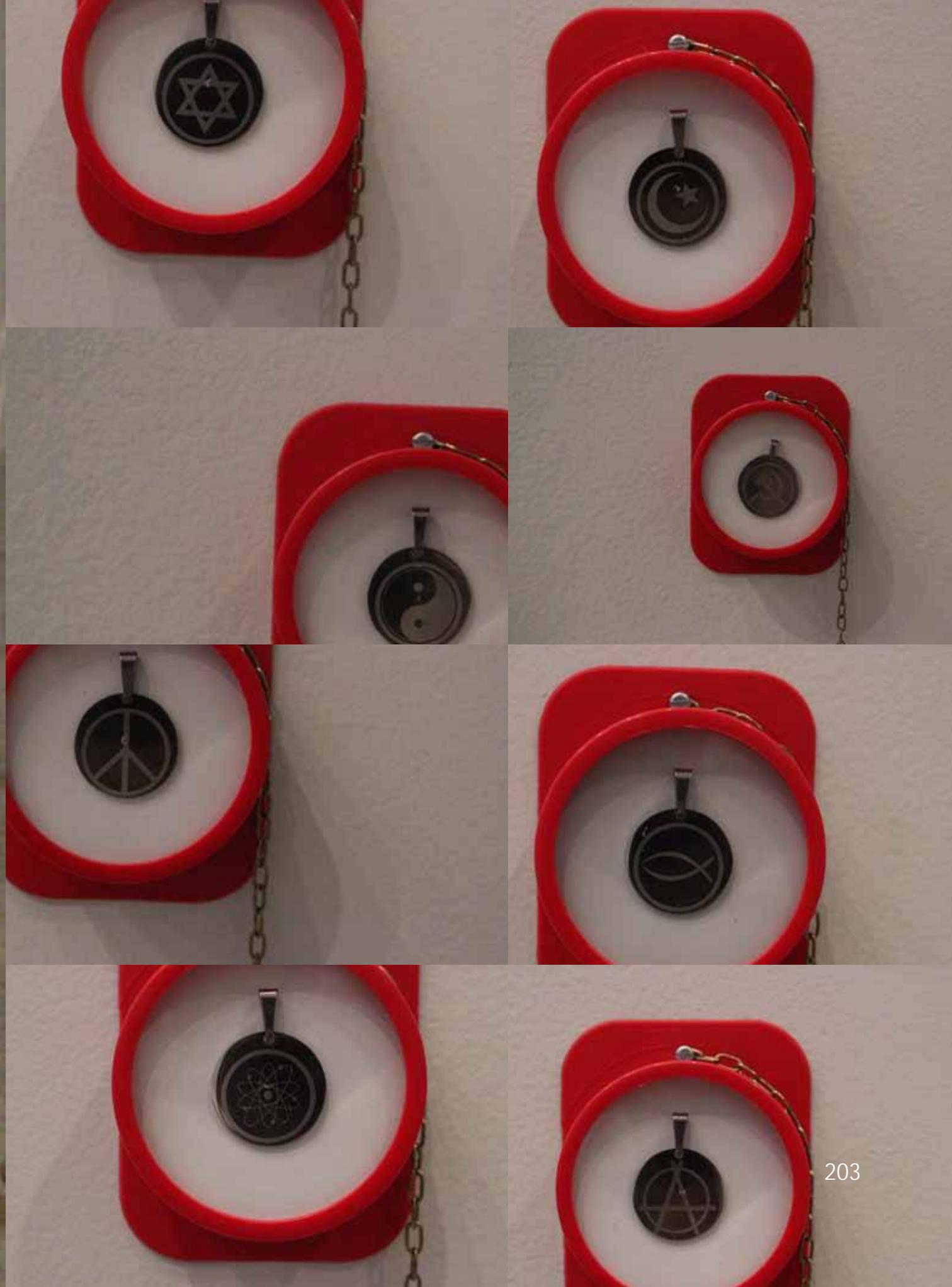
Preza e Preza Remasterizada | ESTANDELAU
Spray, cimento, colagem e massa corrida aplicados sobre as paredes de uma galeria, 210 x 320 cm
2011-12



Elogio da distância | MARIANA ROCHA
Pernas de bronze negro soterradas em uma
tonelada de pó de mármore cinza
2012



Chaves de segurança | LUCAS CARVALHO
Instalação, 16 elementos de 25 x 8 x 4cm,
dispostos em linha por parede de 8 m.
2012





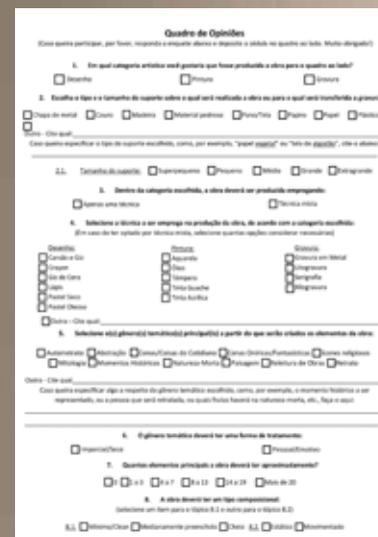
Jogo de apostas temático-conceituais | LUCAS CARVALHO
 Objeto interativo, 100 x 80 x 60 cm.
 2012



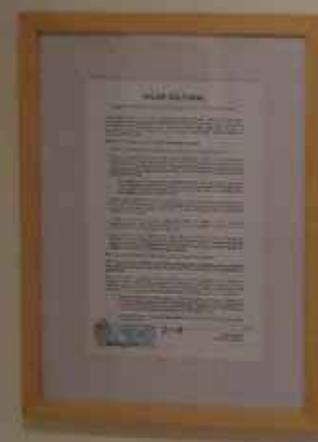
O lugar nenhum | MARIANA ROCHA
 Instalação, fios de cobre e cabos telefônicos,
 aprox. 5 x 30 x 5 m
 2012



Sem título | MARIANA ROCHA
2012



Quadro de opiniões | LUCAS CARVALHO
Objeto interativo, quadro de madeira
contendo arrecadação de cédulas de votação,
100 x 60 x 14 cm
2012



Valor cultural | LUCAS CARVALHO
Objeto interativo, quadro de madeira
contendo arrecadação financeira provida
pelos visitantes da exposição, 60 x 70 x 14 cm
2012



Sin(e)cera | MARIANA ROCHA
Instalação; caixão de vidro, braços e mãos
em bronze negro, 60 x 175 x 60 cm
2011

Política das bordas | ESTANDELAU

Vinte fotografias e três relatórios sobre intervenção urbana executada na região metropolitana de Belo Horizonte; 120 x 120 cm (fotografias impressas em papel *fine art*, 21 x 15 cm cada, relatórios 20 x 30 cm cada). 2012



Equação de Pi | ESTANDELAU

Seis recipientes contendo terra coletada em percursos pelos limites territoriais da cidade de Ibirité e decantados em óleo, água e álcool; dimensões variáveis. 2012

SOBRE INTERLOCUTORES
(RESIDÊNCIAS CEIA/FCS E CA-BRA)
+ PALESTRANTES

ANDRÉ BRASIL

Pesquisador de comunicação e cinema, interessado nas relações contemporâneas entre política e estética. Doutor pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), é professor do Departamento de Comunicação da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Vive e trabalha em Belo Horizonte.

CLAUDIA FONTES

Artista visual e consultora de arte e cultura. Teve sua formação como artista em Buenos Aires (Argentina). Foi residente (pós-graduação) na Rijksakademie van Beeldende Kunsten em Amsterdã, Holanda. Realizou exposições individuais, em Buenos Aires, no ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), no Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (Mamba), na galeria Luisa Pedrouzo e na Ignacio Liprandi Arte Contemporâneo. Sua obra integra coleções privadas e públicas na Argentina e em países da Europa. Claudia foi uma das artistas ganhadoras do concurso público realizado para o parque de esculturas Parque de la Memoria, em Buenos Aires, onde realizou *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* – atualmente instalada sobre as águas do Río de la Plata, na parte norte da cidade de Buenos Aires. Depois de ter se formado e trabalhado na Argentina, agora vive e trabalha em Brighton, Inglaterra.

CRISTIANA TEJO

Coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da Diretoria de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco. Cocuradora do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP e curadora do Projeto Made in Mirrors (intercâmbio entre artistas do Brasil, China, Egito e Holanda). Foi diretora do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (2007-2008); curadora de artes plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (2002-2006), do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005-2006), curadora visitante da Torre Malakoff (2003-2006) e curadora do 46º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004-2005). Cocuradora de *Brazilian Summer Show – Art & the City* (Museu Het Domein, Holanda, 2009), com Roel Arkenstein, *Futuro do presente* (Itaú Cultural, 2007), com Agnaldo Farias, e *Art Doesn't Deliver Us from Anything at All* (ACC Galerie, Weimar, Alemanha, 2006), com Clío Bugel, Charlotte Siedel, Paz Aburto e Frank Motz. Publicou *Paulo Bruscky – Arte em todos os sentidos* (2009) e *Panorama do pensamento emergente* (2011). Vive e trabalha no Recife.

DANIELA BERSHAN

É artista visual, idealizadora e coordenadora da iniciativa independente de artistas FFFUCK, sediada em Amsterdã, Holanda. Graduada em artes plásticas pela Gerrit Rietveld Academy, Amsterdã. Participou de importantes eventos de artes visuais e exposições, entre eles: *No Exit*, Künstlerhaus Graz, Áustria (2008); *Moving Worlds*, Trienal de Luxemburgo (2010); *Disonancias*, EITB, Bilbao, Espanha (2008); *Artist Talk*, Capacete, Riocenacontemporanea, Festival Internacional de Teatro – em parceria com Jonas Ohlsson –, Rio de Janeiro (2007). É integrante do grupo musical Baba Electronica. Vive e trabalha em Amsterdã, Holanda.

DORA LONGO BAHIA

Artista multimídia. Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (1987) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2010). Atualmente é professora da Fundação Armando Álvares Penteado. Expôs seu trabalho na XXVIII Bienal de São Paulo e na VI Bienal de Havana, Cuba, além de países como Holanda, França, Cuba, Venezuela, África do Sul, Índia, Bélgica e Suíça. Participou de residências artísticas em: Fordsburg Artists' Studios (The Bag Factory) – Joanesburgo, África do Sul, em 2004; Caribbean Contemporary Art 7 (CCA7) – Port of Spain, Trinidad y Tobago, 2004; Ecole Cantonale d'Art du Valais – Sierre, Suíça, 2001; Taller Internacional de Artistas La Llama – Hacienda Tácata Arriba, Caracas, Venezuela, 2000; Rijksakademie van Beeldende Kunsten – Amsterdam, Holanda, 1999; Cité Internationale des Arts – Paris, França, 1998. Recebeu em 2010 o Prêmio CAPES de Tese na área de Artes e Música, em 2008 o prêmio Cifo, Cisneros Fontanals Art Foundation, em 2002 o 3o Prêmio Cultural Sergio Motta, Fundação Sergio Motta, em 1997 foi premiada no V Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual 97, Mix Brasil, São Paulo, e em 1997 no IV Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia.

EDER SANTOS [artista convidado residência CA-BRA]

Formado pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, é um dos precursores da arte em vídeo no Brasil, explorando essa mídia desde a década de 1980. Realizou exposições individuais tanto no Brasil como no exterior, entre elas *Galeria das Almas / Altar das Virgens*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília e Rio de Janeiro (2009); e *Roteiro Amarrado*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2010). Participou também de diversas coletivas, como a Biennial of Contemporary Art, Lyon, França (2004); *Videoformes: Vidéo & Nouveaux Médias dans l'Art Contemporain*, França (2005); Biennale Internationale de la Photographie et des Arts Visuels, Bélgica, (2006); *Panoramas do Sul*, 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc-VideoBrasil (2011); Liverpool Biennial, Inglaterra (2012) e *Los Habladores: narrativas en el arte contemporáneo internacional*, Bogotá, Colômbia (2013). Recebeu bolsas de estudos e apoios culturais, entre eles da Vitae Apoio às Artes, Educação e Promoção Social (Brasil); Danish Film Institute Workshop Festival (Dinamarca) e Fundações Rockefeller / MacArthur / Lampadia (Estados Unidos). Sua obra faz parte de coleções como

a do Centre Georges Pompidou, em Paris, e a do Museum of Modern Art em Nova York, além de importantes acervos nacionais. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Brasil.

EDUARDO DE JESUS

Graduado em comunicação social pela PUC Minas, mestre em comunicação pela UFMG e doutor em artes pela ECA/USP. É professor do programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Faz parte do Conselho da Associação Cultural Videobrasil. Coordenou e atuou como curador dos projetos Circuito Mineiro de Audiovisual e Imagem-pensamento. Atuou como curador na exposição *Dense Local* no contexto do festival Transitio-MX (Cidade do México, México, 2009) e *Esses espaços* (Belo Horizonte, 2010). Publicou texto sobre a cena brasileira de artemídia no *newsletter* (#100) do ISEA – International Society of Electronic Arts e no livro *Estética, ciencia y tecnología – creaciones electrónicas y numéricas*, organizado por Iliana Hernández García, da Universidade Javeriana (Bogotá, Colômbia) sobre Eduardo Kac.

INES LINKE

Artista plástica e cenógrafa, nascida em Freiburg, Alemanha, vive e trabalha em Minas Gerais desde 1996. Graduada pela Universidade de Iowa, mestre e doutora pela UFMG e professora adjunta da UFSJ. Trabalha em diversas mídias e atua no campo de artes cênicas e artes visuais. Em 2006 iniciou parceria com Louise Ganz com quem formou o grupo Thislandyourland. Entre suas exposições e projetos recentes estão: *Jornada: projeto alterado, Performance, corpo, política*, Brasília (2013), *Clareiras, Microprojetos Rio São Francisco*, Rio Acima (2013); *Outros Lugares*, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2012); *Cozinha Temporária: pelos Quintais do Jardim Canadá*, Residência Artística no Centro de Arte e Tecnologia Jardim Canadá, Nova Lima (2012); *Área a Construir*, Noite Branca, no Parque Municipal, Belo Horizonte (2012); *Expedição na Bahia*, Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2011/2012); *BikeFoods, Esculturas Urbanas*, São Paulo (2011); *Muro Jardim*, Muros: Territórios Compartilhados, Belo Horizonte (2011); *Praia Atlântico Clube e Como Pular a Cerca*, Matizar, Rio de Janeiro (2010); *Praia*, Tirana International Contemporary Art Biannual, Albânia (2009).

MARCO PAULO ROLLA

Nasceu em São Domingos do Prata, Minas Gerais, vive e trabalha em Belo Horizonte. Artista plástico, performer e mestre em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. É criador, coordenador e editor do CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), em Belo Horizonte. Seus trabalhos encontram-se em coleções como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Instituto Itaú Cultural de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte e Funarte do Rio de Janeiro.

MARCOS HILL

Artista visual, historiador da arte e curador independente. Concluiu mestrado em história da arte pelo Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain (Louvain-la-Neuve, Bélgica) (1990). É doutor em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2008), e professor dos cursos de graduação e pós-graduação da mesma instituição. Criou e coordena, juntamente com o artista plástico Marco Paulo Rolla, o CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte) desde 2001. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Brasil.

STÉPHANE HUCHET

Historiador e teórico da arte. Professor na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador do CNPq. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

SOBRE ARTISTAS RESIDENTES PROJETO CONVERSAS (RESIDÊNCIAS CEIA/FCS E CA-BRA)

ALEJANDRO FLORES (Manágua, Nicarágua, 1986)

Estudou design gráfico na Universidad Politecnica, e artes na Escuela Nacional de Artes Plásticas, ambas na Nicarágua. Participa do Ejercito Videasta Indio Latinoamericano E.V.I.L. e é integrante da banda sonora Comboplatanito. Participou, entre outras, das exposições: XXXI Bienal de Pontevedra (2010) e VII Bienal de Artes Visuales Nicaraguenses (2009).

CAROLINA CALIENTO (São Paulo, SP, Brasil, 1982)

Formada em artes plásticas pela USP em 2007. Reside e trabalha em São Paulo. Atualmente desenvolve sua pesquisa em pintura e colagem, tendo como referência imagens reproduzidas nos meios de comunicação de massa. Integrou o grupo Hóspede, de 2005 a 2009. Entre as últimas exposições de que participou estão o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo e o 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil, ambos em 2010.

DENISE HUEZO (San Salvador, El Salvador, 1987)

Atualmente cursa o último ano de licenciatura em artes plásticas (pintura) na Universidad de El Salvador. Participou de exposições coletivas nos EUA, Honduras, Guatemala e Costa Rica. Em El Salvador, expôs no Museo de Arte de El Salvador, na Pinacoteca Roque Dalton e na Fábri-k. Foi bolsista da residência acadêmica para artistas centro-americanos emergentes Rapaces 2009. Ministra oficinas de bonecos em feltro, *Tarde Peluchina*, desde 2009.

EDGAR CALEL (Comalapa, Guatemala 1987)

Formado pela Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, na Guatemala, em 2007. Entre as exposições que realizou estão *Proyecto Comalapa*, no Museo Espilimbergo, Unquillo (Córdoba, Argentina, 2011); *Triangulo c-s-c (centro-sur-caribe)*, no Ex Teresa Arte Actual (DF, México, 2011); *La Tierra prometida*, na Bienal de Arte Paiz 2010 na Guatemala; *+/- Esperanza*, no Museo de Arte y Diseño contemporáneo MADC, em San José (Costa Rica, 2010); *Tiempo y Espacio*, no Museo de Arte Contemporáneo de San Salvador (El Salvador, 2009).

ESTANDELAU (Ibirité, MG, Brasil, 1983)

Formado em ilustração publicitária, editorial e digital pela Escola Casa dos Quadrinhos, Belo Horizonte, em 2004. Atualmente formando em artes plásticas na Escola Guignard – UEMG, com habilitação em desenho. Desenvolve pesquisas teóricas e plásticas tendo o espaço urbano como background. Em 2009 obteve uma bolsa de iniciação científica pelo Conselho Nacional de

Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Escola Guignard (UEMG), com o plano de trabalho intitulado *Guerrilha visual: imposição estética como traço da existência*, sob orientação de Luzia Gontijo Rodrigues. Entre as exposições coletivas de que participou, destacam-se: Mostra Interna na Escola Guignard – UEMG, em 2008; *Parede* – 1º Festival de Pôster Arte do Rio de Janeiro, em 2009; e, em 2010, Bienal Zero, UFMG e Escola Guignard, Belo Horizonte. Vive em Ibirité e trabalha em Belo Horizonte.

FABRIZIO ARRIETA (San José, Costa Rica, 1982)

Formado pelo Conservatorio de Castella, estudou belas artes na Universidad de las Ciencias y el Arte de San José. Participou de diversas residências artísticas na Europa, América Central e América do Sul. Pesquisa cultura visual, história da arte, questões sobre autoria e apropriação, a partir da pintura, fotografia e vídeo. Participou de várias exposições, sendo as mais recentes: 20ª edição da ArteBa, em Buenos Aires, Argentina; galeria Lu Magnus, em Nova York, Estados Unidos. Vive e trabalha em San José, Costa Rica.

FERNANDO PIRATA (São Paulo, SP, Brasil, 1985)

Graduado em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, em 2007. Participou da residência Rapaces, em 2009, na Nicarágua, no instituto Expira La Espora. Participou de várias exposições, como as coletivas VÃO, na galeria Vermelho (São Paulo, 2010); *Ex-it* no MARTE – Museo de Arte de El Salvador (San Salvador, El Salvador, 2010); mostras no Centro Cultural de España en Tegucigalpa (Honduras), na Aliança Francesa em Manágua (Nicarágua), Galeria (ex) Cêntrico (Cidade de Guatemala, Guatemala) e Instituto de México (San José, Costa Rica).

GUILHERME PETERS (São Paulo, SP, Brasil, 1987)

Possui um corpo de trabalho que transita entre vídeo, performance e instalação. Começou a estudar artes em 2004, via aulas de pintura com os artistas Rachel Almeida Magalhães e Dudi Maia Rosa. Em julho de 2010, formou-se bacharel em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, orientado pela artista plástica Dora Longo Bahia. Participou de exposições como: 8ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2011); 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil (São Paulo, 2011); *À Sombra do Futuro* (São Paulo, 2010); duas edições da mostra de performances *Verbo*, realizada na galeria Vermelho (São Paulo, 2009 e 2010); foi um dos finalistas ao Prêmio EDP nas artes (São Paulo, 2010) e participou da publicação Caderno SESC_Videobrasil #6 – *Turista/motorista*.

INÁCIO MARIANI (B. Horizonte, MG, Brasil, 1983)

Graduando em artes plásticas pela Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, desde 2007. Desenvolve pesquisa em diversos meios, entre os quais se destacam performance, instalação, fotografia e pintura. Participou de exposições coletivas como: 11ª Mostra Interna da Escola Guignard, em 2009; Bienal Zero, em 2010, na galeria da Escola Guignard e na Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, ambas em Belo Horizonte. Vive e trabalha nessa cidade.

JAVIER CALVO (San José, Costa Rica, 1981)

Graduado em arte e comunicação visual, com ênfase em gravura pela Universidad Nacional de Costa Rica, da qual mais tarde tornou-se professor, assim como de outras instituições educativas, como o Conservatorio Castella e E.M.A.I., entre outras. Expôs na XXXL Bienal de Pontevedra *Utropicos*, Museo de Pontevedra, Espanha; XXI Premio de grabado Máximo Ramos, Centro Torrente Ballester, Espanha; *Arteamericas*, Miami Beach Convention Center, EUA; 2ª Muestra Centroamérica de Arte Emergente, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

JULLISSA MONCADA LÓPEZ (Manágua, Nicarágua, 1980)

Formada em design gráfico pela Escuela Nacional de Bellas Artes Rodrigo Peñalba (Manágua) em 2011, participou da residência Espira/Espora Manágua na Nicarágua, realizou exposições coletivas e individuais, entre elas: Galeria Códice Manágua (2008), *La manzana no es roja*, na Backstubengalerie, Wuppertal, Alemanha (2007), Stadtparkasse Wuppertal, Alemanha (2010). Vive e trabalha em Manágua, Nicarágua.

LUCAS CARVALHO (B. Horizonte, MG, Brasil, 1988)

É bacharel em artes plásticas, pela Escola Guignard – UEMG e atualmente realiza o mestrado em artes, na Escola de Belas Artes da UFMG. Recentemente, realizou uma exposição individual na galeria Nello Nuno, da Fundação de Arte de Ouro Preto – FAOP. Participou e foi premiado em exposições coletivas, festivais de cinema e concursos literários, entre os quais se destacam: Festival Indie de Cinema, a publicação do seu conto *Loja de fantasias* no caderno de Educação da FAE – Faculdade de Educação – UFMG, como um dos premiados do XII concurso de contos da Universidade do Estado de Minas Gerais, o recebimento de dois prêmios de melhor animação pelo Festival do Minuto e do prêmio de finalista do Festival arte.mov. É envolvido, habitualmente, na produção de contos, textos poéticos, fotografias, objetos artísticos, vídeos *live action* e em *stopmotion*, gravuras e arte digital.

MARC DAVI (B. Horizonte, MG, Brasil, 1980)

Artista plástico, músico e performer. De formação vasta e multifacetada, é graduado em medicina pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000-06) e integrou o GRUTAA – Grupo Teatral Acadêmicos Amestrados, de 2002 a 2006, como ator, cantor, cenógrafo e diretor artístico. Estudou canto popular na Babaya Casa de Canto (2004-08), artes plásticas na Escola Guignard (2007-11) e canto lírico na Universidade Federal de Minas Gerais (2009-11). Sua produção artística engloba desenho, pintura, instalações e performances. Em 2008 realizou a performance *O hermafrodita ou Triângulo das delícias*, no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim. Participou de várias exposições e projetos de caráter acadêmico e experimental, como a Mostra Perplexa, desde 2010, na Escola Guignard. Em 2010 foi convidado por Marco Paulo Rolla para participar de seu trabalho *Recepção para o nada*, na 29ª Bienal de São Paulo, durante cinco dias de performances. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

MARIANA ROCHA (B. Horizonte, MG, Brasil, 1975)

Advogada, cursa artes plásticas na Escola Guignard – UEMG, com habilitação em desenho e escultura. Trabalha com diversas mídias. Participou de exposições coletivas, entre elas a exposição *Passagens* na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

RAQUEL VERSIEUX (B. Horizonte, MG, Brasil, 1984)

Bacharel em artes visuais com habilitação em desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG (2011). Estudou fotografia na École Nationale Supérieure des Arts Visuels – La Cambre, em Bruxelas, Bélgica (2007-2008) e ciências sociais na UFMG (2003-2006). Atua nas áreas de fotografia, instalação, vídeo e performance, tendo como foco de sua pesquisa plástica as erosões, as relações entre corpo/paisagem e a história da paisagem. Principais exposições coletivas: *Mostra Energias na Arte* EDP (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2010); *Hélio Oiticica – Museu é o Mundo* (Itaú Cultural, São Paulo, 2010) e *Olheiro da Arte* (Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, 2010). Recentemente foi contemplada pelo programa Rumos Artes Visuais 2011-2013 do Itaú Cultural. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro.

SARA LAMBRANHO (Santo André, SP, Brasil, 1983)

Vive e trabalha em Belo Horizonte. Formada em artes plásticas pela UEMG – Universidade Estadual de Minas Gerais e em artes gráficas pela Escola Panamericana de Artes, em São Paulo, seus trabalhos trafegam entre desenho, instalações, vídeos e intervenções urbanas. Tem participado de exposições coletivas e individuais, como o SPA das Artes, em Recife, 2011; *Muros: Territórios Compartilhados* e da residência JACA – Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia, ambos em Belo Horizonte, 2011.

Conversas

Em 2012:

Governador do Estado de Minas Gerais
ANTONIO AUGUSTO JUNHO ANASTASIA

Vice-governador do Estado de Minas Gerais
ALBERTO PINTO COELHO

Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais
ELIANE PARREIRAS

Secretária Adjunta de Estado de Cultura de Minas Gerais
MARIA OLÍVIA DE CASTRO E OLIVEIRA

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Presidente
SOLANDA STECKELBERG

Vice-presidente
ANTONIEL FERNANDES DE ARAÚJO

Coordenadora Estratégica
LIANA CALDEIRA BARBOSA RAFAEL

Diretora Artística
EDILANE CARNEIRO

Diretora de Ensino e Extensão
PATRÍCIA AVELLAR ZOL

Diretora de Marketing, Intercâmbio e Projetos Institucionais
CLÁUDIA GARCIA ELIAS

Diretora de Planejamento, Gestão e Finanças
CYNTHIA BERNIS DE OLIVEIRA

Diretora de Programação
SANDRA FAGUNDES CAMPOS

Gerente de Artes Visuais
FABÍOLA MOULIN MENDONÇA

Assessora da Gerência de Artes Visuais
TATIANA CAVINATO

Chefe de Departamento de Artes Plásticas
MÁRCIA RENÓ MACEDO

Chefe de Departamento do Centro de Arte Contemporânea e Fotografia
RODRIGO GONÇALVES DA PAIXÃO

Assessora do Departamento de Artes Plásticas
LILIANE ANTUNES

Produtora do Departamento de Artes Plásticas
SHEILA KATZ

Assessora Administrativa
LORENA FASSY

Ação Educativa
LÍVIA SEYMOUR GALAMA

Gestão de Acervo
FERNANDO PACHECO

Montagem
EDIVALDO GOMES DA CRUZ, RONALDO BRAZ DA SILVA

Estagiários
AFONSO SCLIAR, CAROLINA MAZZINI, DAVI LANNA NEVES

Assessora-chefe de Comunicação Social
PAULA SENNA

Assessoria de Imprensa
ANA PAULA BARBOSA, GABRIEL ASSUNÇÃO

Publicidade
DENILSON CARDOSO, ERIK VIEIRA

Website
GUSTAVO MONTEIRO, ANA ALYCE LY

Relações Públicas
NORMA DÔRES

Conversas

CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte

EVENTO (2011-2012)

Coordenação geral e curadoria
MARCO PAULO ROLLA, MARCOS HILL

Assistência de curadoria
MARCEL DIOGO

Coordenação de produção executiva
PATRÍCIA MATOS

Assessoria de comunicação
BEATRIZ FRANÇA

Fotografia e vídeo
ALEX LINDOLFO, JOACÉLIO BATISTA

Arte gráfica
VIVIANE AVELAR GANDRA

PUBLICAÇÃO (2012-2013)

Coordenação e edição geral
MARCO PAULO ROLLA, MARCOS HILL

Produção executiva
PATRÍCIA MATOS

Assessoria contábil
SILVIA BATISTA

Fotografia
ALEX LINDOLFO, JOACÉLIO BATISTA, MARCEL DIOGO

Transcrição palestras
CRISTINA BORGES (Eduardo de Jesus e Stéphane Huchet), DEBORAH DUTRA (Daniela Bershan), NICOLÁS ALASIA (Claudia Fontes), SAMARA PIRES (André Brasil e Cristiana Tejo)

Revisão de transcrições, edição final, coordenação e produção editoriais, projetos editorial e gráfico, edição imagens, composição
VIVIANE AVELAR GANDRA

Revisão textos
REGINA STOCKLEN

Produção gráfica
RICARDO MARQUES

Impressão e acabamento
GRÁFICA TAMOIOS

AGRADECIMENTOS

A Dora Longo Bahia e Léo Bahia;
aos artistas/autores participantes;
aos profissionais da equipe editorial e
pela colaboração especial para a realização deste livro:
a Anabela Accastello, Grupo Devir, Ivan Moraes (Gráfica Tamoios), Mameto Muiandê (Efigênia), María Victoria Márquez, Marcelo Márquez e Venancio Márquez Avelar Gandra, Regina Stocklen, Ricardo Marques.

Realização:



Patrocínio:



Apoio:



Incentivo:



A Fundação Clóvis Salgado agradece a seus mantenedores e apoiadores 2012

Mantenedores



Apoio Institucional



Apoio



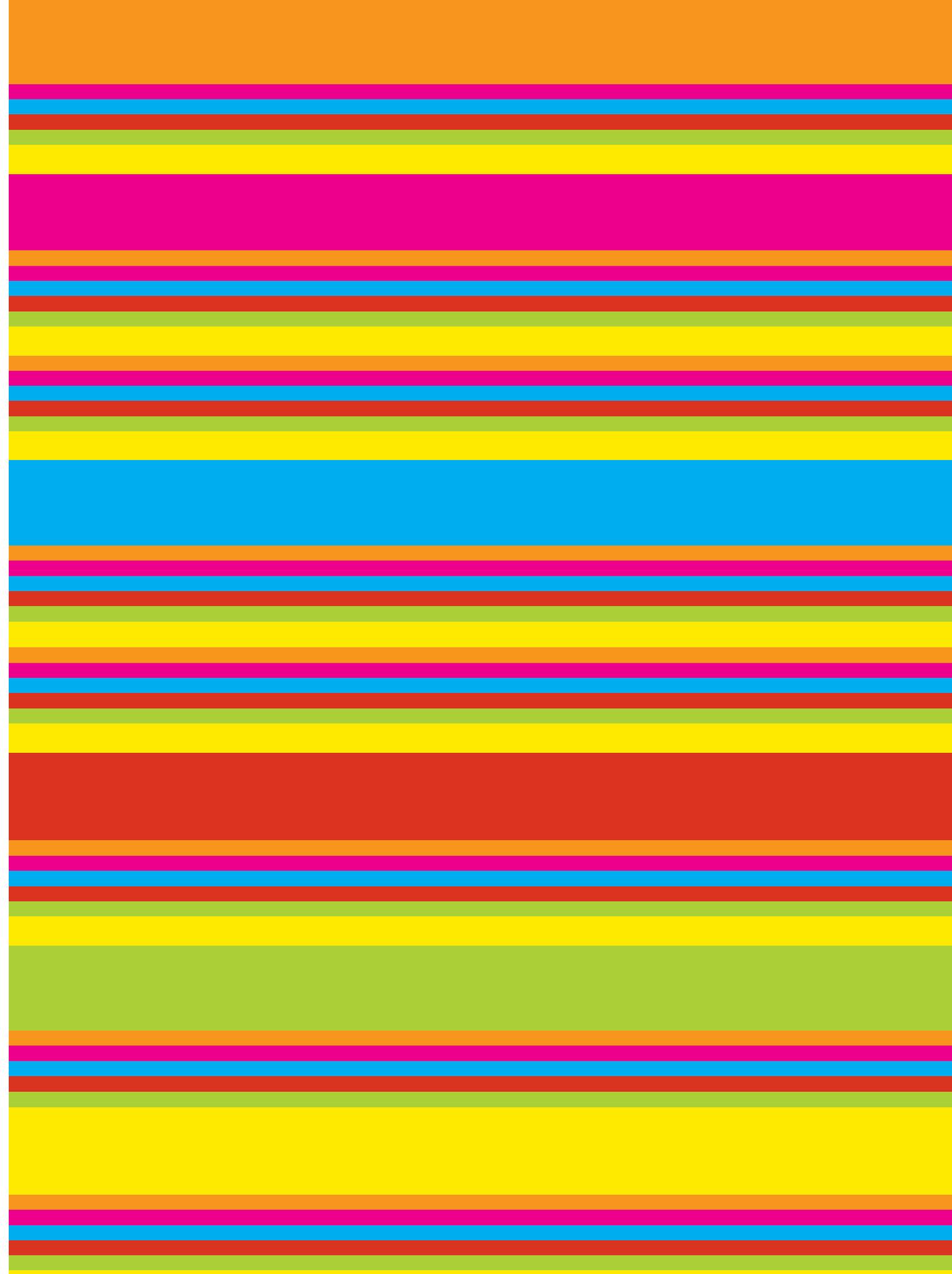
Incentivo



Correalização



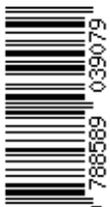
Realização





www.ceia.art.br
info@ceia.art.br

ISBN 978-85-89039-07-9



9 788589 039079